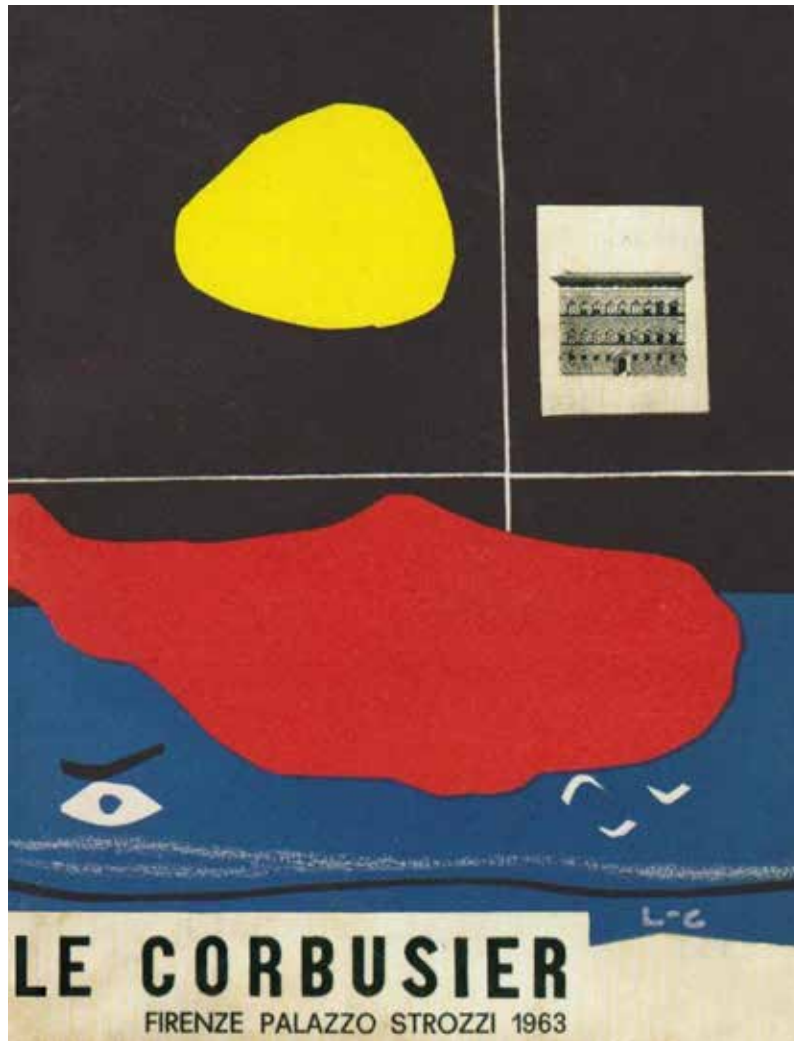


I MAESTRI DELL'ARCHITETTURA MODERNA IN MOSTRA
A PALAZZO STROZZI: WRIGHT, LE CORBUSIER E AALTO
Riflessi nella Scuola fiorentina



Università degli Studi di Firenze
Dottorato di Ricerca in Architettura, XXVI ciclo
Indirizzo 'Progettazione Architettonica e Urbana'
Dottorando Lisa Carotti
Tutor Prof. Paolo Zermani

I MAESTRI DELL'ARCHITETTURA MODERNA IN MOSTRA
A PALAZZO STROZZI: WRIGHT, LE CORBUSIER E AALTO

Riflessi nella Scuola fiorentina

<i>Premessa</i>	1
Carlo Ludovico Ragghianti e l'architettura	3
Le mostre a Palazzo Strozzi	
L'organizzazione delle mostre	11
Schede critiche: il criterio scientifico e il progetto dell'allestimento	
La mostra su Wright, "Dante dell'architettura"	15
La mostra su Le Corbusier, architetto, pittore e scultore	36
La mostra su Alvar Aalto, poeta artigiano	52
Riflessi delle mostre nella Scuola fiorentina	77
Una nota	101
<i>Appendice documentaria</i>	
L'architettura dei Maestri nello sguardo degli architetti fiorentini	104
Edoardo Detti. Appunti su Frank Lloyd Wright	105
Edoardo Detti. Appunti su Le Corbusier	111
Leonardo Savioli. Appunti per il Corso di Architettura degli Interni	115
Raffaello Fagnoni. Discorso inaugurale per la mostra "L'Opera di Alvar Aalto"	121
<i>Bibliografia</i>	125

Sigle citate:

AFL: Archivio Storico Foto Locchi, Firenze

AFM: Archivio di Federico Marconi, Udine

AFR: Archivio Ragghianti, Fondazione Centro Studi sull'arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, Lucca

AG: Archivio di Riccardo Gizdulich, Firenze

ALM: Istituto Alvar Aalto, Archivio di Leonardo Mosso, Pino Torinese (TO)

AS: University of Wyoming, American Heritage Center, Archivio Oscar Stonorov, Laramie, WY (USA)

FD: Fondo Edoardo Detti, Archivio Storico di Firenze

FF: Fondo Raffaello Fagnoni, Archivio Storico di Firenze

FLC: Fondation Le Corbusier, Parigi

FS: Fondo Leonardo Savioli, Archivio Storico di Firenze

Premessa

La ricerca indaga la vicenda delle mostre di architettura organizzate a Palazzo Strozzi dal 1951 al 1966 e ideate da Carlo Ludovico Ragghianti come parte di un progetto politico-culturale di rinascita post-bellica.

Lo studio ha avuto origine dall'analisi del materiale di archivio appartenente a Carlo Ludovico Ragghianti, del quale è risultata di fondamentale importanza la corrispondenza epistolare.

Successivamente sono stati studiati i disegni prodotti per i progetti degli allestimenti, i cataloghi delle mostre, i volumi monografici, le riviste ed i quotidiani che hanno commentato e descritto le esposizioni.

Secondo la logica sopra enunciata, il primo capitolo ricostruisce il pensiero di Ragghianti in rapporto all'architettura moderna e i presupposti teorici all'origine delle mostre.

Nel secondo capitolo, attraverso i documenti testuali, i disegni e le fotografie, in gran parte inediti, si è proceduto all'analisi puntuale dell'impostazione critica delle mostre e dei rispettivi allestimenti, al fine di verificarne la rispondenza con la teoria ragghiantiana.

La ricerca si conclude con un'indagine sull'esito architettonico prodotto dalle mostre nell'ambito della Scuola fiorentina, attraverso una lettura di alcune opere rappresentative, per descrivere le diverse modalità e il grado di ricezione della lezione dei Maestri.

In appendice una raccolta di scritti (di cui tre inediti) di Edoardo Detti, Raffaello Fagnoni e Leonardo Savioli, esprime a parole l'elaborazione condotta sul tema.

Ragghianti e l'architettura

In Carlo Ludovico Ragghianti lo studio della storia dell'arte si salda alla lotta per la libertà durante il regime fascista e alla difesa della Costituzione dopo la guerra. Animato da una forte vocazione pedagogica, il critico lucchese si impegna nella diffusione della cultura estetica ed artistica avendo come obiettivo un progetto ben più ampio di educazione collettiva alla democrazia ed alla conquista di un livello superiore di coscienza morale ed etica che comporta una sorta di mobilitazione permanente espressa attraverso una *vis* polemica libera ed autonoma rispetto al potere politico ed economico, in grado di guidare la crescita culturale del paese: "L'arte è sempre più, nel mondo moderno, parte costitutiva dell'esperienza di ogni uomo. La coscienza che l'arte investe atti e fatti della vita di ogni giorno è una delle conquiste maggiori del pensiero e della civiltà moderna"¹.

Per questo - secondo Ragghianti - l'insegnamento e l'educazione, lungi dall'essere trasmissione nozionistica, ma piuttosto strumento di autoconoscenza, devono mirare a svelare l'umanità che sottende l'opera d'arte.

I fronti di azione sono molteplici: dall'impegno politico (è presidente del Comitato Toscano di Liberazione Nazionale) alla tutela del patrimonio storico-artistico, dalla creazione di numerosi centri e istituzioni per la promozione della cultura artistica (Istituto di Storia dell'Arte a Pisa, Studio italiano di storia dell'arte e Università Internazionale dell'Arte - UIA - a Firenze) alla realizzazione di grandi mostre, dalla fondazione di importanti riviste alla ideazione dei Critofilm.

In particolare l'attività pubblicistica rappresenta per Ragghianti un decisivo strumento di azione critica esercitata anche in epoca di completa e dichiarata opposizione al fascismo.

1 C. L. Ragghianti, *Ragioni della rivista* in "seleArte" n. 1, luglio-settembre, 1952, cit. p. 2.

“La Critica d’Arte” viene fondata nel 1935 con l’archeologo Ranuccio Bianchi Bandinelli (con questo diretta fino al 1948) e si rivolge principalmente ad un pubblico specializzato. La scommessa è quella di adeguare ai criteri della critica e della storiografia di ispirazione crociana, i campi scientifici in cui ciascuno dei due fondatori opera. Ma l’aspetto innovativo risiede nella volontà di ampliare lo sguardo in senso temporale, dall’arte antica a quella moderna, e in senso disciplinare, comprendendo cinema, architettura, urbanistica e tutte le arti considerate “minori”.

Dal 1952 “La Critica d’Arte” è affiancata da “seleArte” che si pone l’obiettivo di coinvolgere un pubblico più ampio, per quanto colto. Finanziata da Adriano Olivetti, la rivista riscuote grande successo arrivando, già dopo sei anni, a superare ampiamente le 50.000 copie.

Le ragioni che muovono la rivista sono spiegate da Ragghianti nel primo numero: “Per comune constatazione, l’interesse per l’arte è grande, ma molto modesti e molto rari sono gli strumenti per formarsi il gusto e la capacità di comprensione dei problemi artistici. [...] Il mondo artistico ha scarsa comunicazione col pubblico; il pubblico ha scarsa comunicazione col mondo artistico. Frequenti sono le incomprensioni. Non di rado la cultura artistica tende a restringersi e ad isolarsi in gruppi e circoli di privilegiati. [...] È necessario allargare lo spazio per l’arte. È necessario aumentare la circolazione dei valori e dei problemi dell’arte, che sono fattori essenziali della civiltà. È necessario rendere possibile una partecipazione larga e continua del pubblico, della società”.²

Interessato all’arte nelle sue molteplici espressioni, Ragghianti porta avanti un metodo rigoroso di analisi critica fondato sull’affermazione che le arti visive possiedono un preciso e specifico linguaggio figurativo e che soltanto attraverso questo linguaggio possono essere lette e comprese.

Mutuando da Croce il punto di vista storicista e da Conrad Fiedler quello purosensibilista, il critico sostiene la necessità di conciliare l’idea della figuratività come linguaggio autonomo, totale, con una concezione dinamica della storia, all’interno della quale ogni prodotto visivo è un atto linguistico che si chiarisce nel suo farsi³.

Affermando l’autonomia del linguaggio visivo, nella convinzione che “l’arte non è visualizzazione della parola o del discorso né simbolo sensibile di idee,

² *Ibidem*

³ C. L. Ragghianti, *L’Arte e la critica*. Vallecchi, Firenze 1951

ma è un linguaggio autonomo espressivo e comunicativo”⁴, Ragghianti compie un ulteriore passaggio teoretico che definisce l’opera d’arte come processo, anziché crocianamente “intuizione pura”, fuori dallo spazio e dal tempo. “Come critico d’arte - scrive - constatavo che le opere di forma visiva si presentavano irrecusabilmente come *percorsi* o *processi* spazio-temporali”⁵.

In antitesi ad una pratica diffusa che si affida al punto di vista soggettivo per ridurre la critica ad un’operazione di gusto mirante a discernere il “bello” dal “brutto”, Ragghianti è piuttosto interessato al *fare* dell’artista, dal quale nasce l’opera nella sua storicità. Opera che non è possibile percepire nella sua totalità simultaneamente e immediatamente, ma solo attraverso la ricostruzione di un percorso singolare e del contesto culturale che l’ha generata.

Partendo dunque dall’idea di “un linguaggio espressivo e comunicativo dell’uomo in termini visivi”⁶ Ragghianti elabora un criterio oggettivo di valutazione del fatto artistico. Ne nasce un nuovo modo di intendere la critica fondato sulla scienza dell’arte: la *critica della forma*. Da tale angolazione le opere d’arte sono assimilate, più che ad oggetti, ad “esseri viventi nel loro perenne potere di esprimersi”⁷. Ragghianti infatti afferma: “Il riconoscimento dell’arte come *fare*, traendone tutte le conseguenze, ha potuto definitivamente spostare l’arte da *cosa* o immagine a *processo*, eliminando con il precedente dualismo di soggetto e oggetto, di autore e fine dell’arte, ogni subordinazione o servizio dell’arte, e perciò ogni estetismo come edonismo. [...] È questa prospettiva filosofica che apre lo studio dell’arte come linguaggio esauriente dell’uomo, del fare pensante e non esecutivo”⁸.

Perciò l’opera d’arte non vale come forma fine a se stessa, ma come forma significante in cui si realizza l’umanità del suo autore.

A proposito di Ragghianti e l’architettura Carlo Cresti scrive: “Carlo Ludovico Ragghianti era uno dei rarissimi storici e critici d’arte impegnati a studiare, capire e descrivere lo spazio architettonico, quello interno ed esterno, quello antico e quello moderno, ugualmente e concretamente determinabile mediante la visione itinerante, la diretta esperienza ‘tattile’, il rilevamento dimensionale, e non ricorrendo a futili virtuosismi interpretativi (tanto alla

4 C. L. Ragghianti, *La critica della forma. Ragione e storia di una scienza nuova*, 1986, cit. p. 4

5 C. L. Ragghianti, *Arte essere vivente. Dal diario critico 1982*, Edizioni Pananti, Firenze, 1984, cit. pp. 119-120

6 C. L. Ragghianti, *La critica della forma. Ragione e storia di una scienza nuova*, 1986, cit. pp. XII

7 *Ibidem*

8 *Ivi*, cit. pp. XII-XIII

moda) di tipo psicanalitico e semiologico verso i quali, non a caso, Ragghianti mostrava molta diffidenza”⁹.

Autorevole collaboratore di “Casabella” sotto la direzione di Giuseppe Pagano, Ragghianti si occupa di architettura già dagli anni Trenta, accanto ad Argan e a Persico nel dibattito sul movimento moderno e sulla critica dell’architettura moderna. Fa parte, dunque, di quel piccolo gruppo che fonda la critica della nuova architettura in Italia.

Nel suo stile estremamente colto Ragghianti scrive saggi di tale rigore scientifico da non trovare voci in grado di replicare al suo spinto anticonformismo culturale.

In occasione della morte di Edoardo Persico pubblica (nel 1936, prima su “Casabella” e poi su “La Critica d’Arte”) *Profezia dell’Architettura (critica sociologica e critica cattolica)* dove affronta alcuni argomenti che animano l’ultima attività del critico napoletano e ne sancisce il ruolo di pioniere della storiografia moderna. In accordo con Persico, che rivendica “la fondamentale libertà dello spirito” nel solco più profondo dell’idealismo europeo e afferma che all’origine dell’architettura moderna vi è un “moto spirituale”, movimento di coscienza collettiva, Ragghianti si oppone all’idea di un’architettura assoggettata a finalità ideologiche o a esigenze meramente pratiche e funzionali, ravvisando piuttosto nell’elemento umano la scaturigine di ogni espressione artistica: “Non è strano che le premesse dell’arte si accordino in modo pieno con la nostra filosofia, che dal romanticismo ad oggi è uno sforzo sempre più profondamente accentuato di liberazione, che è comprensione, dell’umano”.¹⁰

La modernità risiede per Ragghianti nella ricerca di valori etici ed estetici autentici, in una espressione autonoma svincolata da ideologie o liturgie. Lo ribadisce anche in *Architettura liberatrice*¹¹, pubblicato venti anni più tardi: “non si può spiegare l’arte, quindi anche l’architettura, come prodotto o sovrastruttura del sacro, dell’utile o di qualsiasi altro agente esterno. Non si comprende l’arte riducendola a ripetizione o tautologia in altri termini di altre attività umane, anzi si fraintende e in fondo si nega.”¹²

L’autonomia del linguaggio architettonico è, del resto, provata da quel

9 C. Cresti, *Ragghianti e l’architettura*, in AA.VV., *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, Milano 2000, cit. p. 114

10 C. L. Ragghianti, *Profezia dell’Architettura* in *Commenti di critica d’Arte*, Ed. Gius. Laterza e figli, Bari, 1946, cit. p. 24

11 C. L. Ragghianti, *Architettura liberatrice*, in “Critica d’Arte”, Firenze, Vallecchi, n.105, settembre 1969, pp. 3-91

12 *Ivi*, cit. p. 7

processo “mondialista” che ha trasformato l’architettura in linguaggio universale capace di unificare al suo interno tutte le divergenze “travolgendo ogni falso realismo invocante le più varie determinazioni e condizioni causali.”¹³ L’architettura moderna è dunque letta come fenomeno unificante di una comunità vasta, sovranazionale, animata da ideali e sentimenti comuni di libertà; la sua diffusione in Italia rappresenta una opportunità di riscatto culturale per un paese rimasto ai margini dell’Europa.

Ma quale spazio possono avere la storia e la tradizione all’interno di un tale fenomeno di internazionalizzazione? Ragghianti affronta la questione in diversi scritti. Già nel 1937, dalle pagine di “Casabella” nel *Saggio di analisi linguistica dell’architettura moderna*, sferra un attacco serrato alla critica che nega il peso dell’eredità antica sul linguaggio dell’architettura moderna. Fondando l’argomentazione su esempi concreti, compie un’analisi del linguaggio figurativo di architetture comunemente “considerate (in modo più o meno assoluto) esenti o indipendenti da ogni concreta tradizione stilistica” per dimostrare la possibilità di una ricostruzione oggettiva del linguaggio architettonico del Novecento, “assai diversa da quella quasi unanimemente presentataci da coloro che il Persico chiamava ‘cronisti candidi’, e che costituiscono l’ordinaria mentalità critica sull’architettura moderna”¹⁴: cioè coloro che pretendono di far discendere le forme dell’architettura moderna dalle invenzioni tecniche del vetro, dell’acciaio e del cemento armato.

Appare evidente la volontà di storicizzare il Movimento Moderno, di trovarne le radici nel flusso della storia. Per questo motivo rilancia la critica dell’arte e dell’architettura moderna come analisi linguistica e filologica applicando alle opere contemporanee i sistemi di indagine impiegati per l’arte del passato.

A sostegno della sua idea Ragghianti cita i richiami all’architettura araba presenti in Casa Milà di Antoni Gaudì, i cenni al gotico inglese e al romanico-gotico belga e olandese¹⁵ della Borsa di Amsterdam di Berlage, ma anche il romanico fiorentino evocato dal Crematorio di Delstern ad Hagen o dal padiglione della III Deutsche Kunstgewerbeausstellung di Dresda.

L’internazionalizzazione rappresenta, dunque, una opportunità di scambio che fa migrare e rinascere, sotto nuove vesti, tradizioni e culture. Si pensi all’architettura giapponese, sostiene ancora Ragghianti¹⁶, i cui fondamenti

13 *Ibidem*

14 C. L. Ragghianti, *Saggio di analisi linguistica dell’architettura moderna* in *Commenti di critica d’arte*, Ed. Giusti Laterza e figli, Bari, 1946, cit. p.304

15 *Ivi*, cit. p. 296

16 Il saggio viene scritto da Ragghianti in occasione della mostra di architettura giapponese

estetici e visuali sono stati assorbiti e resi di nuovo attuali dall'architettura occidentale nelle opere di Wright, di Le Corbusier o di Mies Van der Rohe. Al contrario, l'imitazione pedissequa delle forme conduce alla loro mortificazione: "L'eredità non è e non può essere culturalmente inerte, cioè può essere tale soltanto se non si comprende, e se si comprende si deve riconoscere come operante anche nell'attualità in cui è tornata a vivere con tanta forza"¹⁷.

Sostenitore convinto della conciliabilità tra linguaggio contemporaneo e antichi centri urbani, è a fianco di Sergio Bettini, Roberto Pane e Bruno Zevi nella difesa del progetto di Wright per la Fondazione Masieri sul Canal Grande, argomentando che Venezia non si conserva con le "manomissioni e vergogne" del falso antico, ma dotandola di architetture che siano "guadagno perenne"¹⁸ per la città.

Fa parte del "guadagno perenne" il negozio Olivetti in Piazza San Marco a Venezia, progettato da Carlo Scarpa sotto i portici delle Procuratie Vecchie. Ragghianti scrive un saggio intenso, di taglio strettamente compositivo, su quello che giudica "uno dei limpidi capolavori dell'architettura contemporanea"¹⁹. Ne rileva soprattutto la compenetrazione tra interno ed esterno che altera i caratteri tipologici dello spazio: "Di un volume tubolare di circa venti metri di lunghezza per circa quattro di altezza, di un informe volume [...], di un qualsiasi fondaco insinuato come gli altri in fila nello spessore massiccio dell'antico edificio, l'artista ha rinnovato totalmente l'idea matrice: ne ha fatto una piazzetta interamente aperta alla vista, traversabile dall'occhio per tutto il percorso e per tutto l'alzato", e ancora "l'interno del 'negozio' ha la stessa valenza strutturale, spaziale e visiva del porticato e della piazza"²⁰.

Insieme alla ricostruzione postbellica, la trasformazione delle città storiche

contemporanea tenutasi in Orsanmichele a Firenze e promossa da Giuseppe Gori, Paolo Raini e Giuliano Maggiora. Il motivo di tale iniziativa come esperienza culturale viene spiegato così dal critico "Non si è trattato, no, soltanto di occupare un vuoto nelle attività italiana e straniere di cultura pubblica. È vero che fu considerato l'impulso di conoscenza ed anche di meditazione problematica e di stimolazione artistica che l'esperienza diretta e concentrata poteva dare alla nostra cultura architettonica. Ma questa iniziativa aveva anche un altro movente, il principale: quello di condurre a far riconoscere l'architettura contemporanea come fenomeno originale nella storia passata e presente, caratterizzato dalla sua fondazione e dal suo svolgimento di linguaggio universale." C. L. Ragghianti, *Architettura liberatrice*, op. cit., cit. p. 3

17 *Ivi*, p.30

18 C. L. Ragghianti, *Wright a Venezia*, in "seleArte" n.7, luglio-agosto, 1953, cit. p.77

19 C. L. Ragghianti, *La crosiera de piazza di Carlo Scarpa*, in "Zodiac", Ed. Comunità, Milano n.4 aprile 1959, p.128-147

20 *Ibidem*

rappresenta un altro nodo cruciale del suo pensiero e della conseguente attività pubblicistica.

Una delle questioni ripetutamente affrontate nelle pagine delle sue riviste, talvolta non da Ragghianti personalmente, ma attraverso la penna di architetti e urbanisti, è il ruolo dell'urbanistica nel tentativo di rafforzare, attraverso la definizione dei suoi confini disciplinari, uno strumento ritenuto di fondamentale importanza non solo nella costruzione di un paese moderno, ma tra i pochi in grado di osteggiare la speculazione selvaggia e l'ottusità degli amministratori.

In *Pianificazione, urbanistica, architettura*²¹, è lo stesso Ragghianti ad occuparsi del problema, chiarificando una posizione già espressa in uno scritto precedente²². È interessante il fatto che la distinzione tra le discipline venga operata non tanto su criteri di scala quanto piuttosto su criteri di metodo. Se la pianificazione è l'insieme dei principi, delle idee e dei programmi volti ad operare una trasformazione, l'urbanistica ne rappresenta la fase attuativa. Ma poiché nessuna delle due implica la *forma* urbanistica il criterio di valutazione applicabile ad entrambe appartiene non alla sfera dell'estetica, bensì all'ambito storico, etico-politico ed economico.

L'architettura entra in gioco quando si giunge alla precisazione morfologica: "Per essere del tutto chiari - scrive Ragghianti - di urbanistica si può parlare e giudicare anche in termini generali, teorematichi e didascalici, come si parla di grammatica e di sintassi e di metrica rispetto alla poesia; ma delle concrete realtà urbanistiche non si potrà parlare prescindendo dall'attività che dà la sua forma peculiare all'attuazione dell'urbanistica"²³. Ossia l'architettura.

Sul problema della crescita urbana, Ragghianti assume dunque una posizione diversa rispetto a Pagano. Se questi pensava che il disordine delle città italiane fosse un problema sostanzialmente di natura tecnica, Ragghianti rovescia la questione: poiché l'urbanistica non può prescindere dal fattore etico-politico, le tecniche (che di per sé non possono nulla) sono strumenti in mano ad una volontà che è sempre coscienza storica e politica.

21 Ragghianti specifica le motivazioni che lo hanno condotto a definire nuovamente l'urbanistica e l'architettura. Egli scrive: "Poiché ancora si parla di urbanistica come arte, cioè non solo come di un complesso di atti intesi alla sistemazione delle collettività umane secondo criteri che implicano tutta la necessaria strumentalità, cono correttamente da definire economici e pratici, ma anche come di un complesso di atti aventi una specifica caratterizzazione non concettuale o volontaria, o economica o sociale, ma propriamente estetica (e sia pure perché ciò derivi da un concetto dell'arte non ben chiarito in sé), non sarà inutile tornare su queste distinzioni e determinarle ulteriormente". *Pianificazione, urbanistica, architettura* in "L'Architettura" n. 3, Roma, 1955,

22 C. L. Ragghianti, *Nota sull'Urbanistica in Commenti di critica d'arte*. Laterza, Bari 1946

23 C. L. Ragghianti, *Pianificazione, urbanistica, architettura*, op. cit., cit. p.52

Le mostre di architettura a Palazzo Strozzi

L'organizzazione delle mostre

All'indomani della guerra gli intellettuali impegnati nell'opera di ricostruzione fisica e morale del capoluogo toscano avvertono l'urgenza di un'azione politica e culturale tesa a conferire un ruolo centrale ad una città ripiegata su se stessa, sospettosamente critica e perciò immobile, che vive da troppo tempo “alla maniera di un servile e polveroso museo”¹. Eppure Firenze, oltre ad essere sede di prestigiosi istituti culturali nonché di importanti case editrici, prima della guerra è stata teatro di una intensa vita letteraria che coagulava intellettuali e artisti intorno a riviste di rilievo nazionale (“La Voce”, “Solaria”, “Il Frontespizio” ecc.). Nel dopoguerra la vena letteraria si attenua, sostituita da una vitalità politica che intreccia i temi della cultura alle istanze sociali, trovando in Piero Calamandrei e Giorgio La Pira i rappresentanti più autorevoli, seppur schierati su fronti diversi.

Le mostre di architettura ideate da Ragghianti a Palazzo Strozzi come membro de “La Strozzina” e in qualità di direttore dello Studio italiano di Storia dell'Arte, nascono in questo clima generale di fermento che ripone la speranza di una rinascita anche nel superamento dei confini stretti della “provincia”.

Testimonianza dell'impegno profuso dal critico lucchese nell'affermazione dell'arte come uno dei punti di saldatura della compagine sociale, l'organizzazione delle mostre dedicate ai Maestri aderisce a un progetto di rifondazione culturale che nello specifico assegna al linguaggio architettonico moderno un ruolo catartico, rigeneratore, in grado di innescare un processo di rinascita e di traghettare la cultura italiana oltre quei confini nazionali che in

1 E. Detti, *Discorso programmatico per le elezioni amministrative - Piazza Vittorio*, 1946, testo ms., FD

epoca fascista rappresentavano per molti aspetti il perimetro di una chiusura ermetica. Scrive Giovanni Klaus Koenig: “Durante il fascismo era possibile che un grandissimo architetto come Wright fosse quasi completamente ignorato in Italia, e per trovare il suo nome nelle cronache di allora occorre rileggere gli scritti di Persico, che era l’unico a parlarne. Eppure Wright aveva dimorato a Fiesole per più di un anno, e nella biblioteca dell’Accademia fiorentina esiste la magnifica edizione di Wasmuth, che riproduceva i disegni di Wright in cento tavole a colori di grande formato. Ma nessuno le guardava, anche se allora i libri di architettura moderna si contavano sulle punte delle dita. Bisogna dunque dedurre che i mezzi di informazione non sono sufficienti se manca la volontà di avvalersi delle informazioni; e poiché nessuno (a parte Persico, profeta inascoltato) aveva insegnato ai giovani, prima di Bruno Zevi, a leggere, sotto la buccia liberty, la rivoluzionaria qualità degli spazi wrightiani, è assai logico che i giovani degli anni trenta sfogliassero con disinteresse i suoi disegni.”²

Quello che appare adesso come un programma ambizioso, ma blando nella sua effettiva capacità di incidere sulla intera cultura nazionale e sul pensiero architettonico italiano, era stato invece pensato da Ragghianti in maniera più articolata. Già in una lettera inviata a Bruno Zevi nel 1948, Ragghianti spiega quali sono le linee del suo programma: “Carissimo Bruno, scrivo a te come magna pars della APAO. Come sai, abbiamo costituito in Palazzo Strozzi un organismo artistico e culturale denominato “La Strozzina”, la cui attività consisterà essenzialmente in una serie ininterrotta di Mostre d’Arte figurativa antica e moderna. Da queste Mostre non vorremmo che fosse assente l’architettura. Argomento, come tu sai, particolarmente difficile da trattare. La nostra intenzione sarebbe quella di fare una serie di Mostre (due o tre per ogni anno) dedicate a importanti personalità dell’architettura internazionale, quali per es. Wright, Le Corbusier, Neutra, Sullivan, Mies van der Rohe etc.”³

Tuttavia dell’ampio progetto, che prevedeva, oltre ad un museo dell’architettura moderna, iniziative biennali nelle quali affiancare all’opera di Gropius, Perret, Mies van der Rohe o Mendelsohn, l’architettura italiana da Sant’Elia al Gruppo 7, dal MIAR all’architettura contemporanea, si concretizzano solo tre mostre: su Frank Lloyd Wright (1951), su Le Corbusier

2 G. K. Koenig, *Architettura in Toscana 1931-1968*, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, Torino, 1968, cit. p. 2-3

3 Lettera di C. L. Ragghianti a Bruno Zevi, Firenze, 28 ottobre 1948, AFR, cartella Wright 1, doc.1

(1963) e su Alvar Aalto (1965-66).

La finalità che muove questo tipo di occasioni è dunque quella di aprire la cultura italiana, ed in particolare quella fiorentina, all'architettura moderna, nella quale è identificata principalmente l'opera dei grandi maestri, secondo un atteggiamento prudentiale che tradisce tutta la difficoltà di una simile operazione all'indomani della guerra, in pieno dibattito sulle modalità della ricostruzione dei centri storici distrutti e nel contesto culturale fiorentino, conservatore e aristocratico. È significativo, a questo proposito, che alla Facoltà di Architettura di Firenze l'insegnamento dell'architettura moderna venga introdotto solo nel 1954 con l'istituzione del corso di "Caratteri dell'architettura moderna" ad opera di Edoardo Detti, architetto e urbanista molto vicino a Ragghianti.

Mostra di Frank Lloyd Wright

Firenze Palazzo Strozzi

24 giugno - settembre 1951

CATALOGO TENERARIO

Questa è la mostra dell'opera di Frank Lloyd Wright, architetto.

Perché è stata organizzata questa mostra?

Perché l'Italia e l'Europa potessero compiere una esperienza storica di cultura di grande significato. A sessant'anni di distanza dall'inizio dell'attività del Maestro, noi possiamo qui vedere il nascere, il formarsi, il concretarsi di un nuovo linguaggio. Il linguaggio di un artista, che nell'architettura è diventato, in tanta parte, il linguaggio del nostro tempo.

Noi italiani parliamo ancora, a distanza di secoli, una lingua che alla sua origine è stata la creazione di una personalità, di un poeta: Dante. Che questo ricordo, famigliare ad ogni italiano, aiuti a comprendere il grande fatto che è rappresentato in questa mostra: la creazione di una lingua.

Questa è la seconda mostra di Frank Lloyd Wright. La prima fu fatta a Berlino nel 1910, e fu la consacrazione dell'architettura moderna. Wright aveva allora quaranta anni.

Questa Mostra di Firenze recapitola altri quaranta anni di continuo, straordinario lavoro, in tutto sessanta anni di attività creativa.

Presentiamo in Palazzo Strozzi oltre duecento, cinquanta opere, scelte fra le più che ottocento compiute o progettate dal Maestro.

Gli storici, i critici, gli artisti di tutto il mondo hanno avuto piena coscienza che con Frank Lloyd Wright è nata l'espressione architettonica moderna. Scrive lo storico Siegfried Giedion: « In Europa, fra il 1900 e il 1910, non c'era nulla di equivalente alle creazioni di Wright... ». E Bruno Zevi: « Nulla si sottrae all'originalità degli artisti europei ed americani moderni, col riconoscere che il fatto Wright è il precedente da cui si muovono le loro esperienze e le loro espressioni... ».

Ma ascoltiamo direttamente la voce degli artisti, di coloro che sono universalmente riconosciuti come i maggiori architetti del nostro tempo. Ascoltiamo il loro omaggio filiale a Frank Lloyd Wright. Wright deve la sua gloria all'Europa. Era già apprezzato in Inghilterra, in Olanda e in Germania fra il 1900 e il 1908. Nel 1910 fu pubblicata la prima grande illustrazione delle sue architetture, che influenzò ed orientò profondamente i movimenti architettonici europei.

Berlage, il famoso architetto olandese, si recò negli Stati Uniti per vedere le opere di Wright, e definì l'architetto americano « un Maestro senza uguali in Europa ».

Il grande architetto austriaco Adolf Loos, che pure andò in America, dopo la pubblicazione dell'opera di Wright nel 1910 manifestò il proprio tributo alla sua innovazione architettonica.

Nel 1921, Le Corbusier dichiara che senza l'opera di Wright non sarebbe concepibile l'architettura moderna.

Mies van der Rohe così rievoca la mostra di Berlino del 1910: « La vitalità dell'idea architettonica era andata dispersa... La grande mostra e l'esauriente pubblicazione dei lavori di Wright ebbero un significato fondamentale per lo sviluppo europeo... L'opera del grande maestro presentava

in mondo architettonico nuovo, di insospettata orza, chiarezza di linguaggio e ricchezza concettuale di forme. In lui trovavamo finalmente un artista ispirato alla reale sorgente dell'architettura, che con vera originalità innalzava le sue costruzioni alla luce... L'impulso dinamico che emanò dalla sua arte dominò un'intera generazione... ». Ed Erich Mendelsohn, il grande architetto tedesco, scriveva nel 1925: « L'opera di Wright sta al centro del nostro tempo. Il dominio delle sue idee creative di forma è inesaurito. È un grande artista che noi onoriamo; un grande uomo che noi amiamo ».

Oud, il maggiore architetto olandese, riassunse nel 1924, in un meditato saggio, il valore storico dell'opera di Wright: « La figura di Frank Lloyd Wright emerge così sicuramente sul mondo circostante, da poterla senza dubbio definire una delle maggiori del nostro tempo, senza timore che il futuro possa respingere questo giudizio... L'influenza di questo genio dominò le avanguardie dell'architettura in Olanda, Polonia, Germania, Cecoslovacchia, Francia, Belgio... Le caratteristiche dell'arte di Wright distinguono una notevole percentuale della moderna produzione architettonica europea... ».

Walter Gropius, che nella sua arte prima fu profondamente influenzato dall'opera di Wright, inseriva l'opera del Maestro fra le esperienze considerate fondamentali dalla Bauhaus.

Tralasciamo di dire le testimonianze di Mallet-Stevens, di Doesburg, di Dudok, di Mumford, di Neutra, di Aalto, dei due Moser, per riassumere il significato dell'opera di Wright con le parole di storici e critici dell'architettura come Hitchcock, Malkiel-Jirmounski, Persico e Pevsner: « Lo stile di Wright ha influenzato tutti gli architetti europei... Gli elementi della sua arte sono divenuti quelli dell'architettura moderna... ».

Ma si può e si deve andare oltre: in Wright si può vedere quale alta coscienza etica sostiene questa che è una delle espressioni artistiche più originali e creative di tutti i tempi ».

Notizia biografica di Frank Lloyd Wright

Frank Lloyd Wright è nato nel 1869. Lavorò da giovanissimo nello studio degli architetti Adler e Sullivan a Chicago. Le sue prime costruzioni risalgono all'anno 1887. La fase più intensa della sua prima attività è situata fra il 1900 e il 1910: periodo detto delle *Prairie Houses*, case di campagna e ville sparse in tutto il territorio degli Stati Uniti.

Nel 1910 era già famoso in Europa: chiamato in Inghilterra, in Olanda e in Germania, le sue opere vengono studiate ed illustrate nelle maggiori riviste di architettura, e si riconosce in lui (Berlage) « un Maestro senza uguali in Europa ».

Nel 1910 viene in Europa, prepara il materiale per la memorabile mostra di Berlino, e l'editore Wasmuth pubblica in un volume monumentale la sua opera, che determina tutti i movimenti e gli sviluppi dell'architettura moderna: come sarà riconosciuto nelle testimonianze della rivista « *Wendungen* » (1924) ed in quelle premesse alla seconda grande edizione delle sue opere dai maggiori ar-

Messaggio di F. Ll. Wright

Tornando qui, nella vostra grande Patria, segnata dal tempo, sento ora tutta la simpatia di un figlio grato che desidera onorare i grandi artisti che videro il tramonto in Occidente — il Rinascimento Italiano — e crederlo che fosse un'aurora.

L'essenza dello spirito creativo italiano che tutti gli artisti amano vivrà sempre, non come « Rinascita », ma come Nascita: un'alba che non dovrà conoscere la notte.

L'arte italiana diverrà ancora forte, tanto più forte quanto più vicina alla terra, « anche se non è ancora il tempo del raccolto ». Sant'Agostino è con noi per guidare i suoi figli ormai svegli verso gli eterni principi che io spero la giovane Italia sia desiderosa di conoscere: una nuova gloria, fondata sull'eterno corso di un sole che potrà talvolta essere meno splendente, ma che non tramonterà mai, perché alimentato da organica luce, perennemente presente nel cuore umano: un cuore che sa la Bellezza essere Verità.

Alla giovane Italia la mia speranza più forte, il mio augurio che l'Italia sia giovane.

FRANK LLOYD WRIGHT

Firenze, giugno 1951.

chietti europei contemporanei, l'olandese Oud, il tedesco Mendelsohn, il francese Mallet-Stevens, l'olandese Berlage, l'austriaco Adolf Loos, il tedesco Gropius, Mies van der Rohe, Dudok, ed altri.

Fra il 1914 ed il 1925 Wright operò prevalentemente in Giappone (1916-22), pure eseguendo molti edifici in America. Dal 1925 al 1935 la sua attività si diramò fortemente.

Dopo tale anno il suo lavoro creativo riprende con straordinaria intensità. È il periodo che prende nome dalla *Casa sulla cascata*, considerata il capolavoro dell'architettura moderna, e dalle *Usonian Houses*. In esso si inserisce anche l'Edificio della Amministrazione Johnson (1936-47), e un'originale creazione di case individuali d'abitazione.

La produzione architettonica di Wright è caratterizzata da una fantasia eccezionale e da risorse d'innovazione non soltanto spaziale, ma anche tecnica ed ingegneristica; si ricordi che le sue invenzioni nell'uso dei materiali superarono ogni scetticismo e negazione dei tecnici della costruzione: l'Albergo Imperiale di Tokio, costruito a terrazze continue appoggiate a piloni, fu uno dei pochi edifici che resistettero al terremoto del 1923; le strutture librate della Casa sulla cascata furono costruite contro il parere degli ingegneri e calcolatori, e così il famoso sistema di colonne a fungo in cemento armato degli Uffici Johnson, che non corrispondeva a nessun calcolo convenzionato.

Wright ha costruito oltre trecento edifici di vario carattere, ed è autore di più che altrettanti progetti. Lo spirito della sua opera è illustrato in molti volumi scritti da Wright, a partire dal 1901, e tutti tradotti nelle varie lingue (in italiano: *Architettura e Democrazia*; *Architettura organica*; in preparazione l'*Autobiografia*, del 1932).

Della vastissima bibliografia sulla sua opera, van-

MOSTRA DI FRANK LLOYD WRIGHT

1. Catalogo della mostra di Frank Lloyd Wright a Palazzo Strozzi

Schede critiche: il criterio scientifico e il progetto dell'allestimento

Frank Lloyd Wright, "Dante dell'architettura"

"Questa è mostra dell'opera di Frank Lloyd Wright, architetto. Perché è stata organizzata questa mostra? Perché l'Italia e l'Europa potessero compiere una esperienza storica di cultura di grande significato. A sessant'anni di distanza dall'inizio dell'attività del Maestro, noi possiamo qui veder nascere, il formarsi, il concretarsi di un nuovo linguaggio. Il linguaggio di un'artista, che nell'architettura è diventato, in tanta parte, il linguaggio del nostro tempo. Noi italiani parliamo ancora, a distanza di secoli, una lingua che alla sua origine è stata creazione di una personalità, di un poeta: Dante. Che questo ricordo, familiare ad ogni italiano aiuti a comprendere il grande fatto che è rappresentato da questa mostra: la creazione di una lingua."¹

Sono le parole con cui Ragghianti apre il catalogo della mostra dedicata a Frank Lloyd Wright. È il 24 giugno del 1951, quando a Palazzo Strozzi viene inaugurata, per la prima volta in Europa, l'esposizione dell'opera completa del maestro.

"Dante dell'architettura", incarnazione della libertà e antidoto ai regimi totalitari², Wright è considerato il fondatore di una nuova lingua³ che merita la più ampia diffusione. "Questa mostra è dedicata all'opera di Frank Lloyd Wright, Maestro vivente e riconosciuto dall'architettura americana. È una mostra dedicata al popolo e fatta per il popolo, nel modo più semplice, e, si spera, di più facile comprensione. Tutti potranno conoscere ed apprezzare questo genio americano, colui che viene ormai universalmente considerato, per la sua potenza creativa, uno dei maggiori architetti del secolo. Frank Lloyd Wright nella nona decade della sua vita e nella settima decade della sua attività

1 *Catalogo itinerario, Mostra di Frank Lloyd Wright*, Palazzo Strozzi, 24 giugno - settembre 1951, cit. p. 1

2 E. Persico, *Profezia dell'architettura*, in "Casabella", n. 102 - 103, 1936, pp. 2-5

3 In una lettera a Samonà e agli architetti veneziani Ragghianti scrive: "Ed io sento profondamente la responsabilità di questa mostra, che non si pone sul piano di un'esperienza ordinaria di cultura, se pensiamo che essa rappresenta una lingua. Noi italiani parliamo ancora a distanza di secoli, una lingua che alla sua origine fu la creazione di una personalità, di un poeta: Dante. Questo ricordo, familiare ad ogni italiano, spero che aiuti a comprendere il significato profondo della presentazione dell'opera di Frank Lloyd Wright, ad oltre sessanta anni di distanza dall'inizio dell'attività del maestro. Potremo vedere il nascere, il formarsi, il concretizzarsi in forma di un nuovo linguaggio: il linguaggio di un artista, che nell'architettura è diventato, per tanta parte, il linguaggio, il modo di esprimersi del nostro tempo." Lettera di Ragghianti a Samonà e agli architetti veneziani, giugno 1951, AFR, cartella Wright 1, doc. 224

di architetto ha veduto i “tradizionalisti” in architettura scomparire, ed ha veduto nascere una “nuova” architettura: una nascita dovuta particolarmente all’influenza del suo genio.”⁴

Sebbene la decisione della mostra sia imputabile a Carlo Ludovico Ragghianti con la collaborazione del sindaco di Firenze Marino Fabiani e di Miss Ferguson, direttrice dell’USIS (United States Information Service), è la partecipazione finanziaria del magnate Arthur Kaufmann⁵ che ne consente l’effettiva realizzazione. Nonostante il parere contrario di Wright⁶, che vorrebbe dare la precedenza a Firenze, per decisione dello stesso Kaufmann la mostra viene prima allestita a Philadelphia negli edifici della Gimbel Brother, con il titolo di *Frank Lloyd Wright: sixty years of living architecture* (27 gennaio - 25 febbraio 1951), e poi spostata in Toscana. L’incarico dell’allestimento viene conferito ad Oscar Stonorov, che ha il compito di progettare la mostra a Philadelphia e successivamente di adattarla ai locali di Palazzo Strozzi con la collaborazione di Edoardo Detti in qualità di direttore dei lavori. Su richiesta di Wright, dopo Firenze la mostra tocca in pochi mesi altre città: Zurigo, Parigi, Monaco di Baviera, Rotterdam, Città del Messico, New York, Los Angeles.

Ragghianti confida in Bruno Zevi per la riuscita del progetto, sollecitandolo in più occasioni a mantenere il controllo dei lavori fiorentini ed affidandogliene la responsabilità: “La mostra Wright è cosa tua essenzialmente: tu dovrai farne il Catalogo, tu dovrai prenderne le redini, fare proposte, suggerire iniziative opportune. Lo ‘Studio’ è il promotore: ma Zevi è il realizzatore.”⁷

Le finalità didattico-divulgative di Ragghianti⁸ non collimano però con

4 *Catalogo itinerario, Mostra di Frank Lloyd Wright*, Palazzo Strozzi, 24 giugno - settembre 1951

5 Ragghianti in una lettera a Bruno Zevi scrive “[...] desidero dichiarare che sono lieto di aver avuto questa idea e di aver procurato, mercé il mecenatismo del sig. Kaufmann, questa importante Mostra per l’Italia”. Lettera di Ragghianti a Bruno Zevi, 8 settembre 1950, AFR, cartella Wright 1, doc.78,

6 Wright scrive a Stonorov: “Dear Oskar: Don’t be an old man. Nobody called you names. In truth you are Kaufmann’s agent as every architect is the owner’s agent. Read the AIA contract. He employed you and paid you as far as that goes. Now I feel like this: I gave my consent not to a Gimbel Show but to an Italian Show. I supposed AK, in his Gimbel splendor, was presenting Italy with the show. Not until we met at the Italian Ambassador in Washington did it drawn on me that all was not well in the connection. But there was hope. You only assumed I knew what was in your mind. Not until Gimbels had its show did it became apparent to me that so far as Kaufmann (Gimbel’s agent) was concerned, the show was over for him...when Gimbel closed [...]”. Lettera di Wright a Stonorov, 30 aprile 1951, AS

7 Lettera di Ragghianti a Zevi, 1 febbraio 1950, AFR, cartella Wright 1, doc. 57

8 Per comprendere meglio le intenzioni di Ragghianti riguardo alla mostra si rimanda ad una lettera di Ragghianti a Zevi del 18 maggio 1951: “Guai se questa [mostra] venisse considerata, coma al sindaco di Firenze ha scritto di considerarla l’Ambasciatore Tarchiani, imboccato dalla State Departement, esclusivamente una mostra per raffinati, una manifestazione d’eccezione valida per pochi e comprensibile da pochi. Se così fosse, la funzione di cultura e di apertura che noi affidiamo



2



3

MOSTRA DI FRANK LLOYD WRIGHT

2. La consegna dei pannelli fotografici a Palazzo Strozzi, AS
3. Dopo la consegna della medaglia d'oro. Da sinistra: il Ministro C. Sforza, F. L. Wright e C. L. Ragghianti, AG

Nella pagina seguente:

4. Il pannello all'ingresso della mostra, AFL
5. F. L. Wright durante il discorso di apertura della mostra, AG
6. Il pannello del "Canto del lavoro", sala 1, AFL



4



5



6

la volontà di Wright e di Stonorov di realizzare una mostra personale celebrativa; cosa che induce Ragghianti ad esercitare un maggiore controllo sul piano generale della mostra. È lo stesso Zevi a registrare le divergenze con l'architetto americano: "I punti che seguono non sono il risultato di un accordo con Stonorov, costituiscono il mio punto di vista, che ragionai con lui, ma che lo vide in opposizione in parte perché egli non conosce la materia che dovrebbe trattare completamente."⁹

Bruno Zevi quindi propone una suddivisione della mostra in cinque sezioni, dando ad ognuna una motivazione "pedagogica":

"I sezione: «I precedenti di Wright»: [...] Raffronti tra il Razionalismo americano della Scuola di Chicago a quello europeo, in modo che il visitatore possa rendersi conto delle differenze linguistiche tra l'architettura moderna in Europa e in America.

II sezione: «Lo sviluppo storico dell'architettura wrightiana». Le fasi del suo lavoro dovrebbero essere esposte con materiale quantitativamente equivalente per ogni fase. [...] Lo sviluppo dell'architettura di Wright sarebbe allora chiara e si potrebbe passare alla

III sezione: «Le opere principali» [...]

IV sezione: «Wright uomo». I luoghi della gioventù, la scuola. I libri e le varie pubblicazioni fatte da lui.

V sezione: «L'influenza di Wright». Qui dovrebbe essere sottolineata l'influenza di Wright specialmente in Europa. [...]»¹⁰

Tuttavia l'effettivo ordinamento della mostra aderisce solo parzialmente alla periodizzazione in fasi proposta da Zevi. La mostra viene infatti suddivisa in quindici sale, nelle quali trovano spazio duecentocinquanta opere, documentate da disegni, fotografie e modelli. L'allestimento prevede l'utilizzo di pannelli lignei modulari disposti secondo diverse configurazioni a dividere le singole sale in vari ambienti che disegnano un percorso espositivo organizzato in ordine sommariamente cronologico.

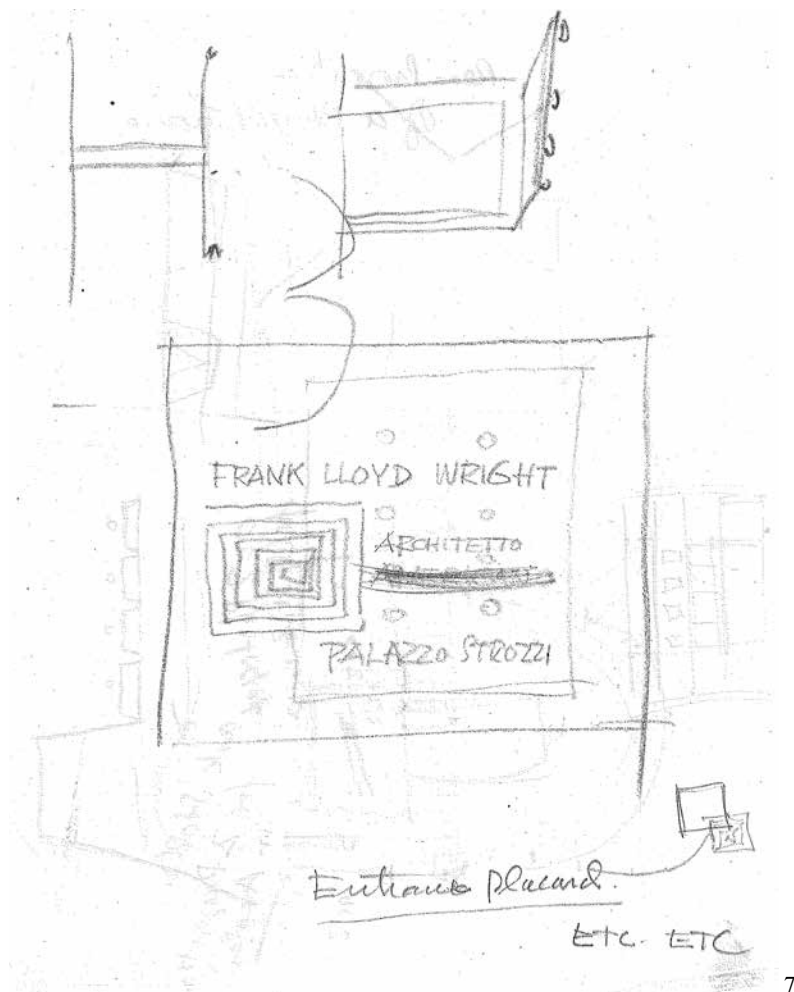
Si tratta di un allestimento elementare, del tutto indifferente all'architettura di Palazzo Strozzi, evidentemente pensato per essere facilmente replicato in altre sedi.

Di un certo effetto appaiono le fotografie di grande formato composte sui

a questa mostra sarebbe in gran parte pregiudicata.", AFR, cartella Wright 1, doc. 202

9 Lettera di Zevi a Ragghianti, 3 ottobre 1949, AFR, cartella Wright 1, doc. 52

10 *Ibidem*



MOSTRA DI FRANK LLOYD WRIGHT.

7. Studio per il pannello espositivo all'ingresso della mostra a Palazzo Strozzi, AS

pannelli secondo una griglia di vago sapore neoplastico che alterna campi pieni a campi vuoti.

I modelli, invece, vengono trattati come oggetti isolati, collocati talvolta a fianco del percorso, talvolta al centro della sala. Al modello di Broadacre City è dedicata una intera sala, nella quale è allestita una passerella sopraelevata che ne permette la vista dall'alto, come si conviene ad un progetto a scala territoriale.

La prima sala è caratterizzata dalla presenza di pannelli introduttivi che rendono conto delle suggestioni architettoniche e culturali che hanno pesato sulla poetica wrightiana: "Il canto del lavoro"¹¹, scritto nel suo laboratorio a Oak Park nel 1898 come dichiarazione di indipendenza; "Punto di partenza", ossia la formazione di Wright e il rapporto con Sullivan; "Potpourri", dedicato all'Esposizione Mondiale di Chicago dal 1893, che sottolinea, in modo fin troppo didascalico, la modernità dell'architetto americano attraverso un *pastiche* di edifici eclettici. Segue il messaggio di Wright alla "giovane Italia"¹², come forma di saluto ed omaggio al paese ospite.

Nella stessa sala il percorso si snoda tra le fotografie di Wright nello studio di Taliesin e i primi progetti di case che prefigurano le successive Prairie Houses. Seguono, nella sala successiva, le opere dal 1904 al 1912, tra cui gli uffici della Compagnia Larkin, Casa Robie, il San Marcos in the Desert e il modello per il palazzo della stampa a San Francisco. La terza sala è suddivisa

11 "I'll live / as I'll work / as I am! / no work in fashion for sham / nor to favour forsworn / wear mask crest or thorn / my work as befiteth a man / my work / work that befiteth the man.
I'll work / as I'll think / as I am! / No thought of fashion or sham / nor for fortune the jade / serve vile gods-of-trade / my thought as beseemeth a man / my thought / thought that beseemeth the man.
I'll think / as I'll act / as I am! No deed in fashion for sham / nor for fame eer man made / sheath the naked white blade / my act as becometh a man / my act / acts that becometh the man.
I'll act / as I'll die / as I am! / No slave of fashion or sham / of my freedom proud / hers to shrive guard or shroud / my life as betideth the man / my life / aye! Whatever betideth the man"
Frank Lloyd Wright, *Work song*, Oak park, 1896

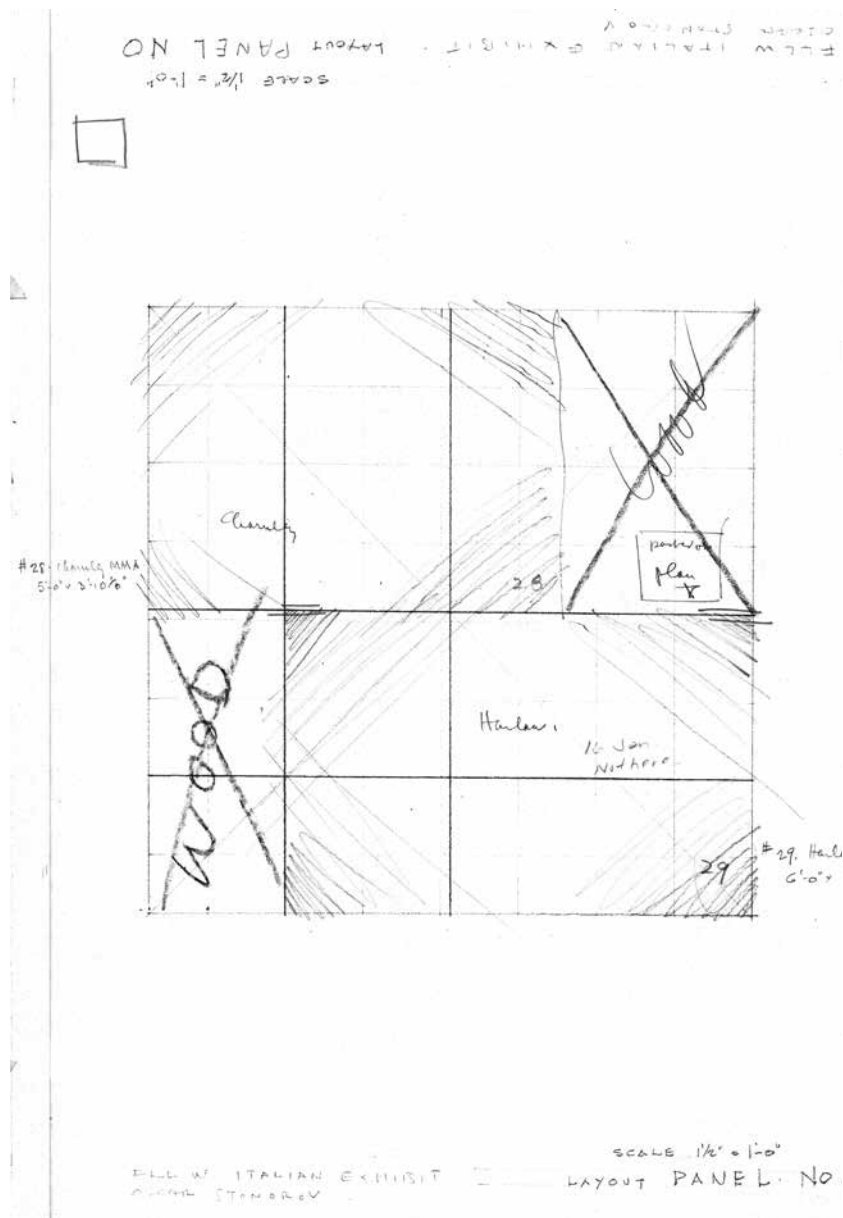
12 "All'Italia giovane: qui nella vostra grande, romantica terra che il tempo non ha consumato, ancora una volta il sento l'amore di un grato figlio che onora i grandi artisti che affrontarono il tramonto dell'Occidente – la Rinascenza Italiana – credendo che fosse un'aurora. Dopo la notte che seguì, ecco che giungono a voi queste mie opere sulle quali scrissi nel giugno 1910 a Fiesole, nel villino Belevvedere.

L'essenziale spirito creativo degli italiani, che tutti gli artisti amano, vivrà ancora, non come "Rinascenza", ma come Nascita: un'aurora, che non vedrà la notte.

L'arte italiana diverrà di nuovo forte, vicina alla terra, benché "il racconto non sarà ancora". Sant'Agostino è con noi e guida i suoi figli che svegliano agli eterni principi, ch'io spero e credo che l'Italia giovane sia ansiosa di apprendere: una nuova gloria fondata sull'eterno corso del sole che può offuscarsi, ma non mai tramontare perché è luce organica perpetuamente rinascete nel cuore umano: un cuore cosciente che la Bellezza è Verità

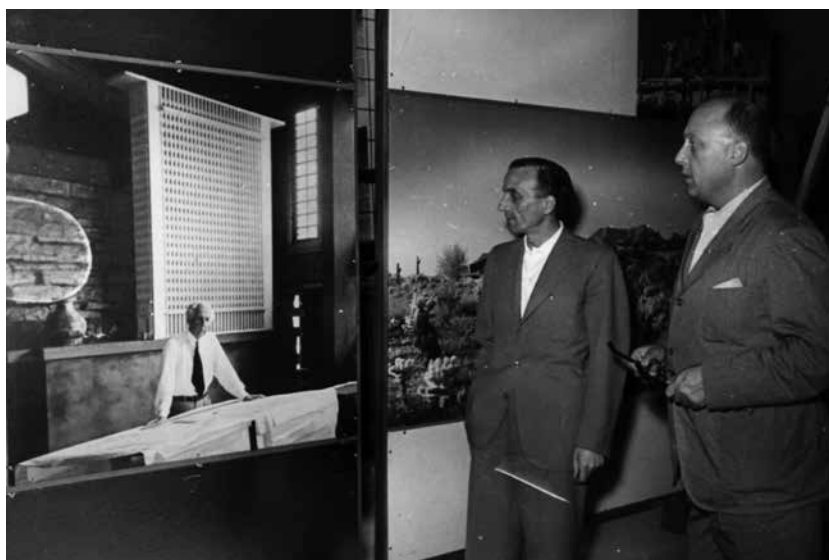
Alla giovane Italia il mio pensiero augurale: che l'Italia sia giovane."

F.L. Wright, Firenze, giugno 1951.





9



10

MOSTRA DI FRANK LLOYD WRIGHT

8. Studio per un pannello espositivo, AS
9. Il pannello "L'Architetto Frank Lloyd Wright al suo tavolo di lavoro, davanti al plastico del Palazzo della Stampa a San Francisco" alla mostra fiorentina, AFL
10. O. Stonorov di fronte al pannello "L'Architetto Frank Lloyd Wright al suo tavolo di lavoro, davanti al plastico del Palazzo della Stampa a San Francisco" alla mostra a Philadelphia, AS



11



12



13



14



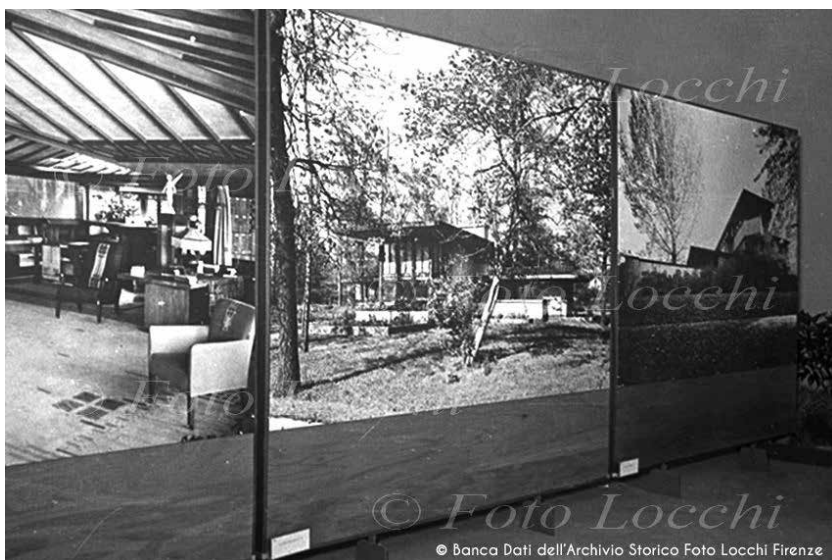
15

MOSTRA DI FRANK LLOYD WRIGHT

11. La prima sala, da sinistra R. Gizdulich, C. L. Ragghianti, F. L. Wright e O. Stonorov, AG
12. F. L. Wright con la moglie, dietro il Ministro C. Sforza, prima sala, AG
13. F. L. Wright e O. Stonorov davanti ai pannelli della prima sala, AG
14. F. L. Wright con il Ministro C. Sforza davanti al pannello dedicato all'Esposizione Mondiale di Chicago del 1893, sala 1, AG
15. F. L. Wright con C. Scarpa, sala 1, AG



16



17



18



19



20

MOSTRA DI FRANK LLOYD WRIGHT

16. F. L. Wright davanti ai pannelli di Casa Coonley, sala 2, AG

17. I pannelli con le fotografie di Casa Coonley, Riverside, sala 2, AFL

18. F. L. Wright con da sinistra: E. Detti, la sig. ra Pagnini, C. L. Ragghianti e O. Stonorov, sala 2, AG

19. F. L. Wright con O. Stonorov davanti ai pannelli di Falling Water, sala 3, AS

20. F.L. Wright con il Ministro C. Sforza e C. L. Ragghianti davanti ai pannelli di Falling Water, sala 3, AS

da pannelli disposti perpendicolarmente l'uno all'altro, ma in diagonale rispetto ai muri perimetrali; accoglie le opere prodotte dal 1924 al 1936, come la Unity Church, Casa Millard, l'albergo imperiale di Tokyo, fino alla Casa sulla Cascata.

In posizione baricentrica rispetto all'architettura del palazzo, si trova il modello di Broadacre City, preceduto dai pannelli *Architettura organica* (legenda delle funzioni previste nel piano) e *Una nuova libertà per la vita*¹³, versione letteraria della visione organica della pianificazione.

Nel catalogo è dato ampio spazio a questo progetto del quale si intende rimarcare soprattutto lo spirito che lo informa: un ideale libertario in cui si realizza, oltre tutto, l'unione di architettura e urbanistica a livello estetico e funzionale.

Il percorso prosegue, con poche variazioni fino alla tredicesima sala, attraverso altre opere importanti come Casa Affleck (illustrata anche dal modello), Taliesin West, gli Uffici della fabbrica Johnson e varie case costruite tra il 1937 e il 1950.

Alla fine dell'itinerario, ma prima della stanza dedicata al Museo Guggenheim, vengono esibiti i disegni originali riguardanti alcuni dei progetti in mostra. La scelta di isolarli in una sala apposita risponde probabilmente alla volontà di organizzare il percorso secondo un crescendo di interesse che ha il suo vertice nelle battute finali (i disegni originali e il capolavoro newyorkese). Tuttavia questo criterio sembra contraddire l'impostazione critica di Ragghianti volta a storicizzare il fatto artistico e a leggerlo attraverso il suo processo di ideazione e realizzazione.

A tale proposito, in *Lecture di Wright I*¹⁴, Ragghianti compie una "lettura estetica, o storica che si dica" di due schizzi di Wright, uno per Casa McCormick, l'altro per Casa Coonley, dimostrando la possibilità di ricostruire

13 "Un acro di terra è il minimo necessario all'individuo. La città di Broadacre non porta nessun mutamento nel sistema attuale del terreno. Ho un solo centro governativo per ogni contea. L'amministrazione funzione attraverso la radio e i servizi aerei. Le forme architettoniche sono coordinate al carattere e alla topografia della regione. Nessun asse principale o secondario. Non più proprietà privata dei servizi pubblici. Non più latifondisti o affittuari. Non più istituti per case popolari. Non più appezzamenti di terreno agricolo col contributo sociale. Non più problemi del traffico. Non più affannoso andirivieni. Non più strade ferrate. Non più autobus. Non più passaggi a livello. Non più pali. Non più fili in vista. Non più fossati lungo le strade. Non più fari abbaglianti. Non più impianti di luce. Non più strade o vie luccicanti. Non più edifici alti, se non isolati nei parchi. Non più pubblicità lungo le strade. Non più tuguri. Non più rifiuti. Non più proprietà pubblica dei servizi privati." *Una nuova libertà per la vita*, in *Catalogo itinerario, Mostra di Frank Lloyd Wright*, Palazzo Strozzi, 24 giugno-settembre 1951.

14 C. L. Ragghianti, *Lecture di Wright*, in "Edilizia Moderna", dicembre 1951, pp.17-28

il pensiero dell'architetto attraverso l'analisi del disegno, dei semplici tratti lasciati dalla matita, ovvero attraverso la comprensione di "tutti i movimenti e passaggi, tutti gli atteggiamenti peculiari del suo fare, quali li abbiamo disviluppati dall'attento ripercorrimto della sua espressione."¹⁵ Tuttavia, proprio nel caso di Wright, Ragghianti esclude che il processo creativo si concluda nell'atto grafico, come avviene a suo avviso per Gropius o Le Corbusier, e afferma che il compimento avviene solo nell'opera realizzata.

Come dimostrano i documenti, l'allestimento è il frutto di un compromesso tra le esigenze autocelebrative di Wright, preoccupato di rendere agilmente replicabile l'operazione, e quelle pedagogiche di Ragghianti, impegnato ad avviare una possibile rinascita. È significativo, a questo proposito, il fatto che in una planimetria dell'allestimento firmata da Stonorov e datata febbraio 1951, ovvero pochi mesi prima dell'inaugurazione, si trova presumibilmente un'ipotesi alternativa per la conclusione della mostra, che sembra affidata a due ulteriori sale così descritte: "Bramante, Michelagnolo, Brunelleschi, Alberti, etc original drawings"¹⁶. L'idea è forse quella di accostare l'opera di Wright a schizzi originali di maestri del '400 e del '500, come a voler istituire un parallelo tra il Movimento Moderno e il Rinascimento italiano.

¹⁵ *Ivi*, cit. p. 28

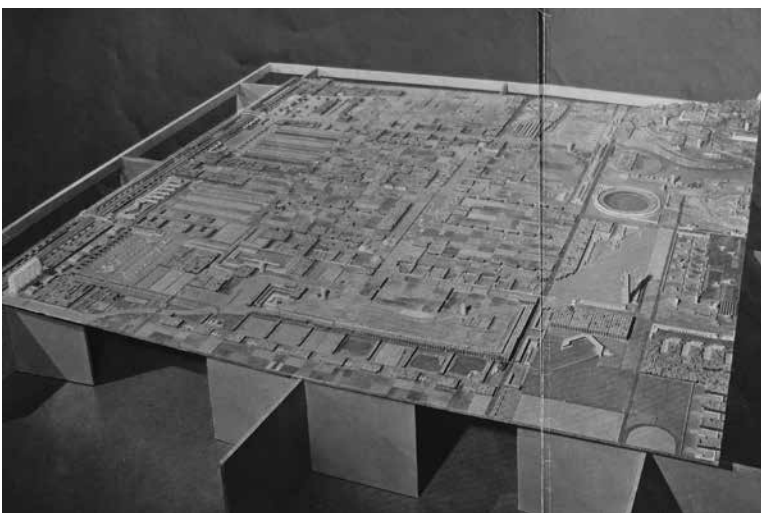
¹⁶ Piano di istallazione della Mostra di Frank Lloyd Wright, Oscar Stonorov, febbraio 1951, AS



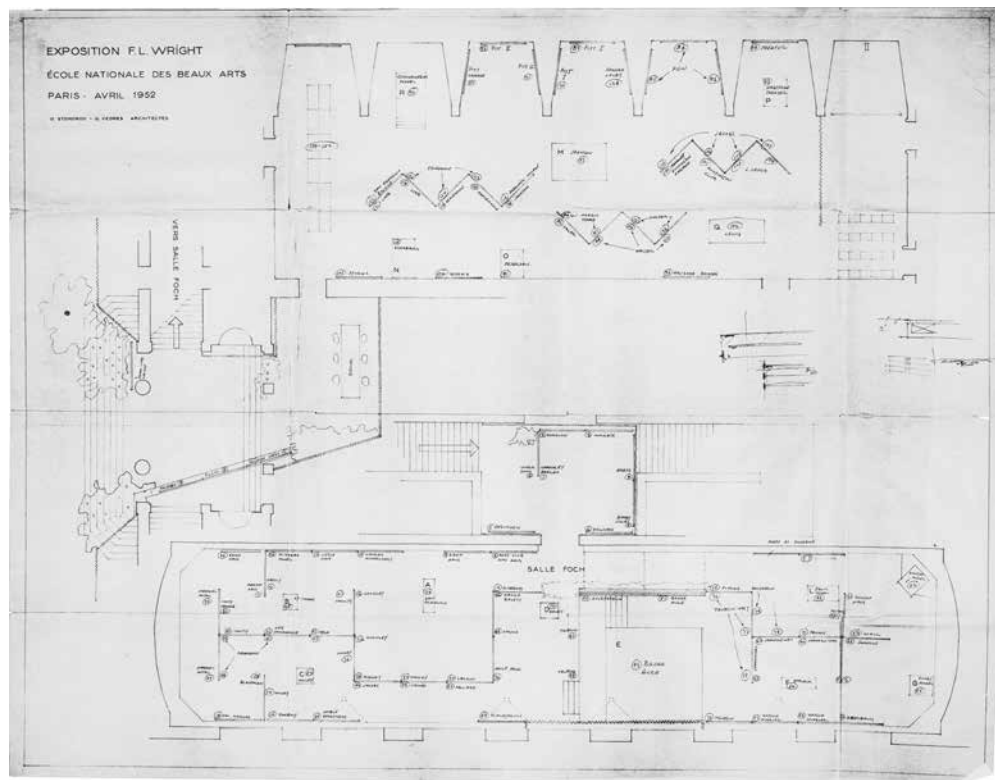
21



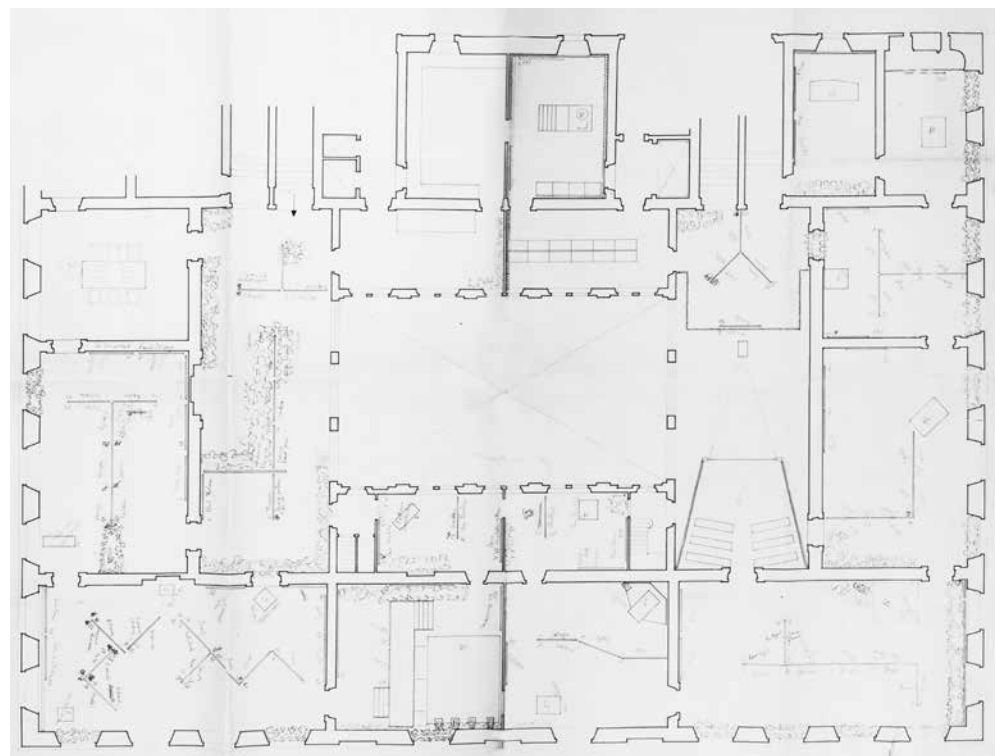
22



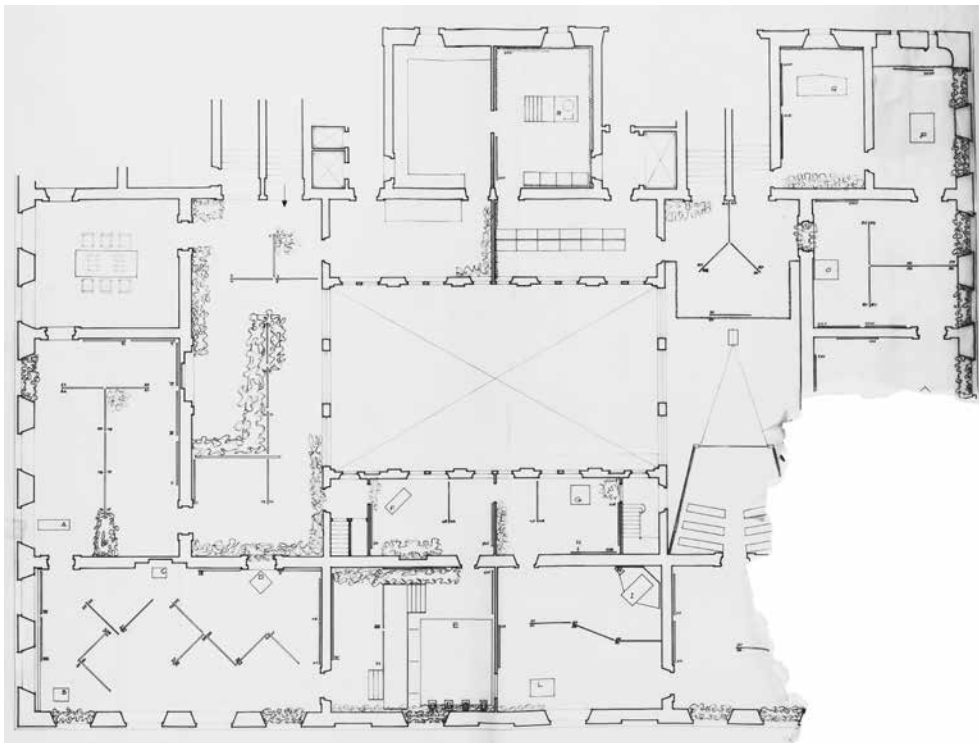
23



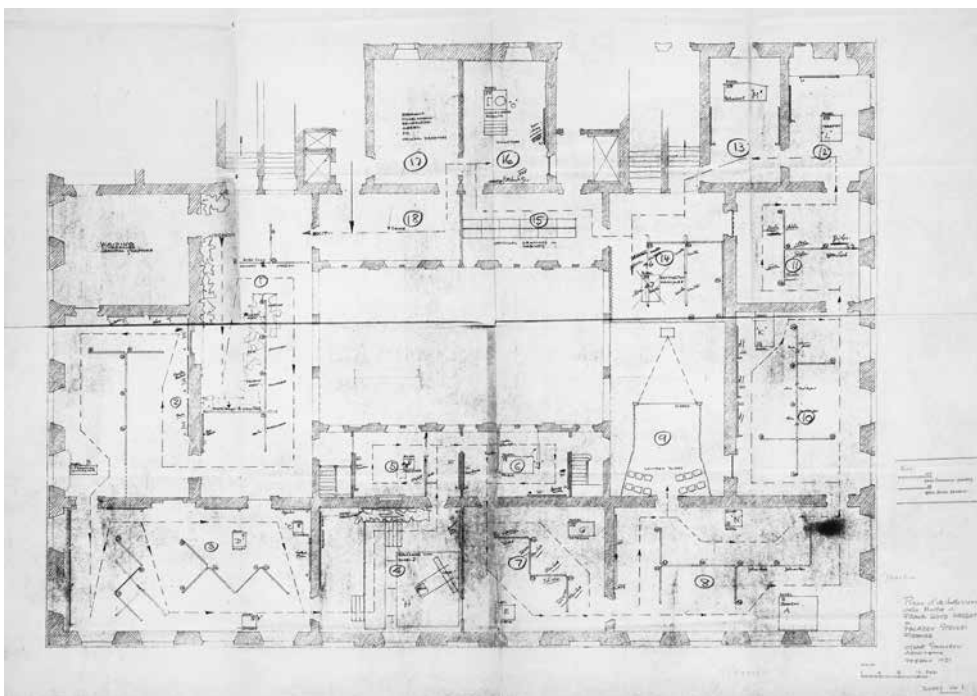
24



25



26



27



28

MOSTRA DI FRANK LLOYD WRIGHT

Nelle pagine precedenti::

21. Il modello di Broadacre City. Da sinistra sig.ra Wright, sig.ra Sforza, sig.rina Wright, il Ministro C. Sforza e O. Stonorov, sala 4, AFL
22. Il modello di Broadacre City alla mostra a Philadelphia, AS
23. Il modello di Broadacre City
24. Planimetria dell'allestimento della mostra a Parigi, AS
25. Planimetria dell'allestimento della mostra a Palazzo Strozzi con indicate le opere esposte, FD
26. Planimetria dell'allestimento della mostra a Palazzo Strozzi con la numerazione dei pannelli, FD
27. Planimetria datata febbraio 1951, AS
28. Modello del Palazzo della Stampa a San Francisco, AFM

OSKAR STONOROV ARCHITECT AIA AIP

Carissimo Detti: Sono partito senza indirizzi di
tutti gli amici: Così Mando questa lettera al
Palazzo Strozzi - sperando che si troverà qualche
parte - per le Rassegianti mi voleva mandare
una Carta completa di tutti questi. Ma come
è sua abitudine, non l'ho ricambiata o l'ho forse
ed in illigitura. A tutti quelli che ho scritto
devo dire che era impossibile di esprimere
la mia gratitudine ed i miei sentimenti d'amicizia
vinto in questo ultimo giorno fiorentino e verosimile.
E siccome tu eri una di queste nobilissime anime
sempre nascoste in dietro della tua bellissima natura
è più grave e molto più difficile di dire: grave
semplicemente grazie. —
Ho ricevuto una notizia da Mazzoli che la
tua gentile signora (Cagula Salute) ha
finito le caricature. Lei ha scritto di rimborso (questo
di rimborsare in persona Nati) —

Ora tu mi ha promesso di mandarmi la pianta
d'installazione nel Palazzo Strozzi. Ne ho bisogno
per la mostra di Parigi, al più presto possibile.
E tu ne sarai gratissimo di mandarmi la nota
prima di Settembre s.
Dopo di darti alle notizie tue (progetti) fa
qualche bell'uomo! Cordialmente

TT Stonorov

7 agosto 51

570 BROAD STREET STATION PHILADELPHIA 2 LOCUST 7-4511, 7-4512

30

MOSTRA DI FRANK LLOYD WRIGHT

29. Appunti di Stonorov per discorso per l'inaugurazione della mostra, AS;

30. Lettera di O. Stonorov a E. Detti, 31 marzo 1951, FD;

La mostra su Le Corbusier, architetto, pittore e scultore

“Ecco. Architetto Le Corbusier, il significato profondo che noi attribuiamo alla Sua visita: noi la vediamo come un evento organicamente e vitalmente inserito nel contesto prospettico - vorremmo quasi dire «profetico» - della storia nuova di Firenze e del mondo; questa storia nuova che mostra sin da ora i primi lineamenti di quella «città unica» che viene già costituendosi sullo spazio di tutto il pianeta; di quella città unica che riceverà dalla Rivelazione Antica e Nuova (e dalla generazione artistica e civile di essa) la sua luce spirituale e la sua bellezza artistica e civile: e che possiederà nei suoi centri storici più spiritualmente ad artisticamente qualificati ed essenziali (lasciate al Sindaco di Firenze che ne citi due soli: Gerusalemme e Firenze) i centri più qualificati di irradiazione di una luce destinata a rifrangere sulla città terrestre la luce e la bellezza della città celeste [...]”¹. Queste le parole usate dal Sindaco Giorgio La Pira alla cerimonia tenutasi in Palazzo Vecchio in onore di Le Corbusier, giunto a Firenze in occasione della mostra a lui dedicata.

Seconda grande mostra dopo quella dedicata a Wright, “L’Opera di Le Corbusier” viene inaugurata il 7 febbraio del 1963 a Palazzo Strozzi.

Se la mostra di Parigi, allestita l’anno prima al Museo di Arte Moderna, poneva l’accento sulla sola produzione architettonica, dando seguito alla precedente mostra del 1953, incentrata invece sulle opere plastiche, per Palazzo Strozzi Le Corbusier desidera un “approfondimento” della sua opera e non una “testimonianza generica”.

Scrivono Ragghianti: “Non si poteva non obbedire all’artista e al suo intento di far vedere l’unità profonda che connette la sua architettura con la sua pittura, scultura, grafica; e del resto, questa volontà dell’artista si è dimostrata un giusto e valido mezzo di comprensione più piena della sua espressione.”²

Anche in questo caso è necessario un notevole sforzo di mediazione³ da parte di Ragghianti per affermare la sua visione della mostra, non sempre coincidente con quella espressa da Le Corbusier che inizialmente vorrebbe

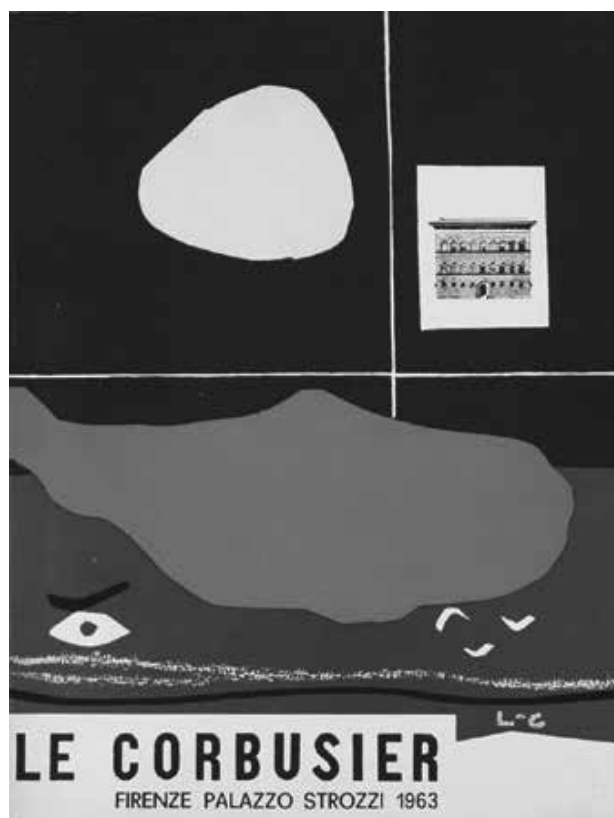
1 *Le Corbusier a Firenze. Discorso del Sindaco di Firenze Prof. Giorgi La Pira, in occasione dell’inaugurazione della Mostra di Le Corbusier*, Palazzo Vecchio, 6 febbraio 1963, Tipografia Giuntina, Firenze, 1963, cit. pp. 7-8

2 C. L. Ragghianti, *Tutto Le Corbusier*, in “seleArte” n.61, 1963, cit. p.64

3 Lettera di V. Fougère a Le Corbusier, 12 dicembre 1962, FLC, C2-12-232 e 233. “La question de la présentation des originaux est essentielle comme le rappelle Ms Ragghianti dans sa lettre du 9 décembre reçu ce matin. “Pour les exigences de notre culture, dit-il, montrer les dessins originaux est primordial, des dessin aussi bien plastiques que d’architecture ou d’urbanisme”

MOSTRA DI LE CORBUSIER

1. Copertina del catalogo della mostra "L'Opera di Le Corbusier"
2. Le Corbusier sulla torre di Palazzo Vecchio, FLC



1



2

quasi escludere l'architettura o ridurla alla sola esposizione di ingrandimenti fotografici⁴.

Da ultimo Le Corbusier cede in parte alle richieste del critico italiano che riesce così a vedere almeno espressa la connessione tra architettura e opera grafico-plastica, di eccezionale significato nel percorso del Maestro svizzero. Il risultato è una esposizione nella quale l'architettura compare attraverso solo 7 opere sulle 300 di scultura e di pittura.

Nell'introduzione al catalogo scritta da Ragghianti la necessità di intrecciare l'architettura con la scultura e la pittura appare fondamentale: "La separazione della ricerca pittorico-grafica di Le Corbusier, per questa parte inserito episodicamente nelle storie della pittura moderna tra un movimento e l'altro, come un passaggio riguardante soltanto la vicenda della pittura (il «purismo», con Ozenfant), ha vietato o reso difficile la connessione tra pittura e architettura, che invece è profonda, anzi oggi ci si rivela identica nei radicali, espressione del medesimo sentimento e della medesima scelta formale, sino al punto che la pittura e la grafica vengono a dimostrarsi come condizionali per comprendere nella sua verità di linguaggio artistico l'architettura."⁵

Ecco allora che l'attività plastico-pittorica di Le Corbusier, considerata fino ad allora estranea all'architettura, si prospetta ora come un elemento fondante della sua poetica, dato ineludibile per una ricerca completa e unitaria della sua opera.

Il taglio originale della mostra è rilevato da Alberto Samonà⁶ quando scrive che, grazie a questa visione unitaria delle arti, "Si colgono i nessi tra la rivoluzione profonda del vedere e pensare cubisti e lo sconvolgimento dei principi architettonici sino ad allora usuali, operato attraverso i suoi primi progetti e scritti: il rapporto tra l'acquisizione reinterpretata della sezione aurea greca e rinascimentale e la composizione dei suoi dipinti e dei suoi disegni; sino ad arrivare alla scultura e ai rapporti di questa con la pittura e l'architettura e l'urbanistica, tradotti attraverso il Modulor nella progettazione."⁷

Nonostante la mostra voglia esprimere l'intreccio delle varie discipline artistiche, il catalogo pone piuttosto l'accento sull'architettura presentando un "sommario visivo" in ordine cronologico dell'opera architettonica e urbanistica. Nel catalogo è presente inoltre una rassegna bibliografica a

4 Lettera di Le Corbusier a V. Fougère, 13 dicembre 1962, FLC, C2-12-235

5 C. L. Ragghianti, *Le Corbusier a Firenze*, in *L'opera di Le Corbusier*, Firenze, 1963, cit. p. XXVII

6 Alberto Samonà, *L'opera di Le Corbusier*, in "Casabella" n.274, 1963

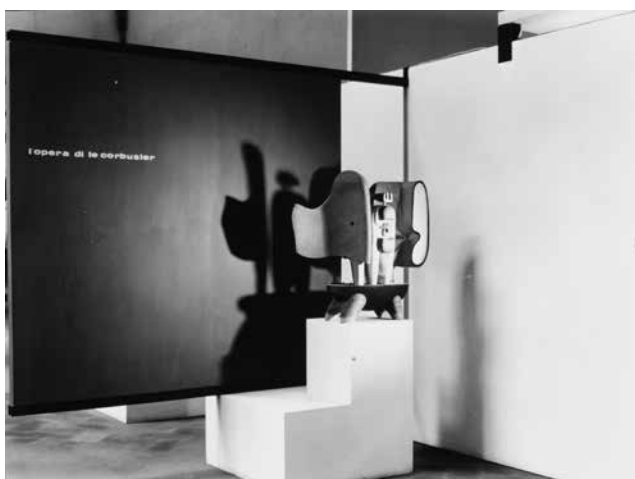
7 *Ivi*, cit. p. 10



3



4



5

MOSTRA DI LE CORBUSIER

3. Le Corbusier con il Sidaco di Firenze, G. La Pira, FLC

4. L'arrivo delle opere a Palazzo Strozzi, AFL

5. Il pannello d'ingresso della mostra, AFL



6



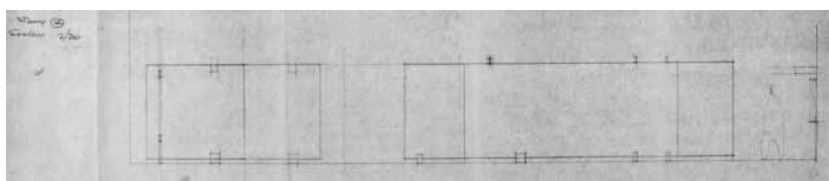
7



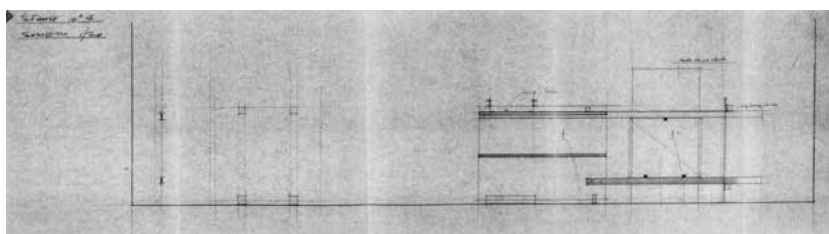
8



9



10



11

MOSTRA DI LE CORBUSIER

- 6. Le Corbusier con C. L. Ragghianti davanti al modello di Ronchamp, AFL
- 7. Le Corbusier con L. Ricci, AFL
- 8. Le Corbusier con C. L. Ragghianti davanti ai disegni di architettura, AFL
- 9. I pannelli espositivi della sala 4, FS
- 10. Sezione del progetto di allestimento della sala 4, FS
- 11. Sezione del progetto di allestimento della sala 4, FS

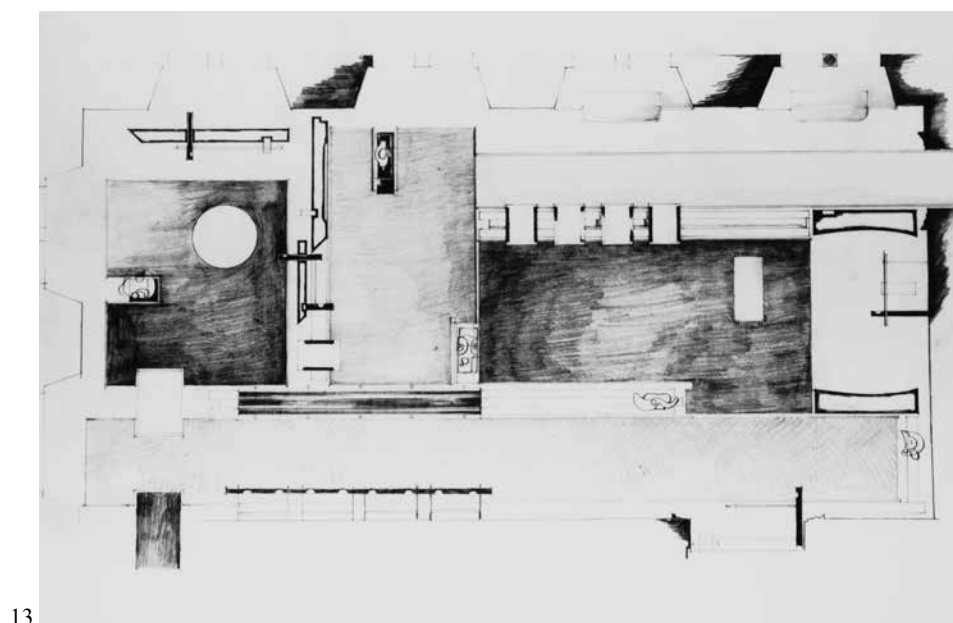
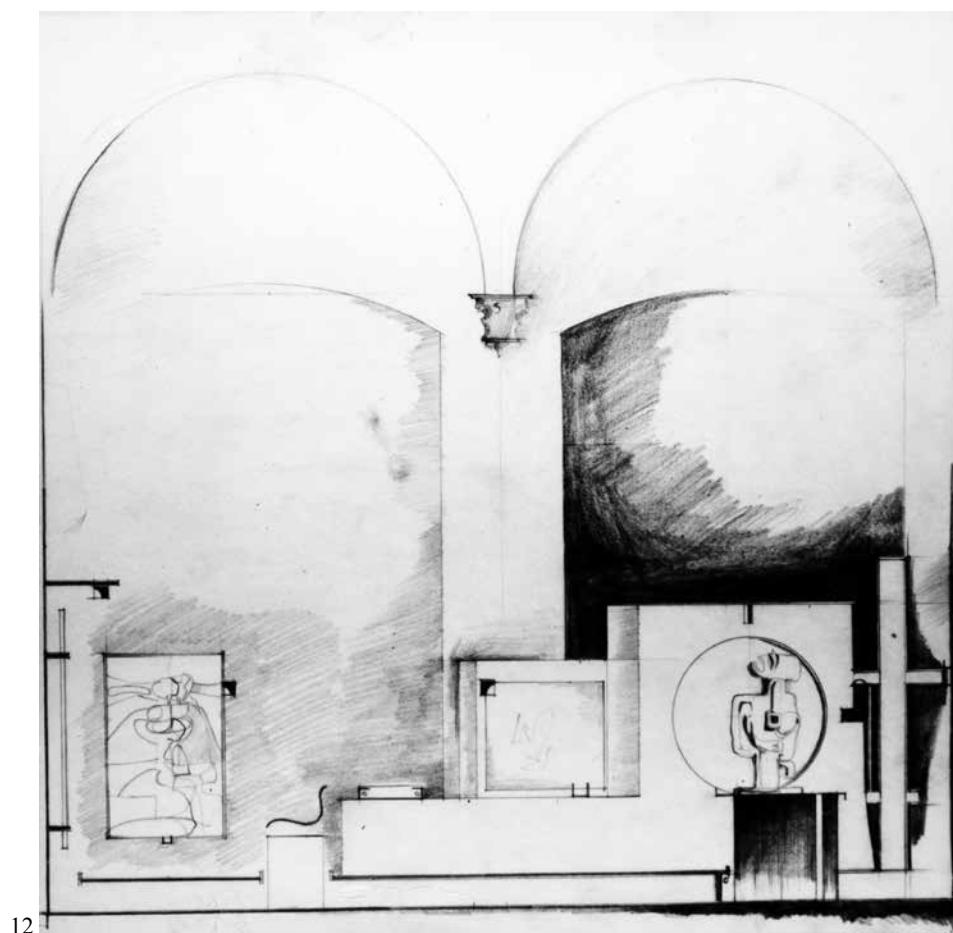
cura di Italo Insolera e Alberto Samonà comprendente un'antologia di saggi italiani, divisa in tre parti, significativa della fortuna critica di Le Corbusier: *I primi giudizi* (Vitale, Piacentini, Venturi e Persico), *Le Corbusier nelle storie dell'architettura moderna* (Zevi e Benevolo) e *La critica negli ultimi dieci anni* (Samonà e De Carlo). Lo scritto di Ragghianti, *Le Corbusier a Firenze*, apre il catalogo, seguito da una presentazione di Jean Cassau. Le opere pittoriche e plastiche sono trattate alla fine del volume con le riproduzioni dei pezzi esposti e l'elenco di tutte le opere.

La correlazione tra arte e architettura in Le Corbusier trova una efficace corrispondenza nell'allestimento di Leonardo Savioli, Danilo Santi e Rino Vernuccio, che riesce a intessere un dialogo proficuo tra le opere e ad entrare con queste in una felice consonanza. Già alla seconda occasione in Palazzo Strozzi dopo la "Mostra dell'Oggetto italiano moderno", i progettisti intervengono nelle sale dando vita ad un percorso espositivo che rielabora lo spazio dell'antica fabbrica e si fa interprete delle fasi varie stilistiche attraversate dall'artista-architetto.

Lo stesso Savioli, nel volume *Problemi di architettura. L'architettura delle gallerie d'arte moderna*, racconta la difficoltà iniziale di rapportarsi al palazzo " [...] avrei preferito allestire mostre in spazi nuovi. Purtroppo trovandomi nelle condizioni di dover esporre oggetti nuovi in palazzi antichi ho avvertito proprio quello che dicevo prima; che l'oggetto nuovo, se è vero, è somma, è continuità, è "storia" e perciò come tale poteva perfettamente accostarsi a un capitello, ad un portale, ad uno spazio antico. Poteva sembrare una forzatura, almeno inizialmente, che tuttavia invece si è risolta poi in una autentica continuità, anche se tra il quadro di Le Corbusier, per esempio ed il capitello di Palazzo Strozzi erano intercorsi più di quattro secoli: quattro secoli che, con un accostamento attento venivano annullati, polverizzati, una specie di "corto circuito" tra oggetti lontani quattro secoli e mai visti insieme prima di allora."⁸

Dopo aver visitato la mostra di Le Corbusier a Parigi, Savioli torna in Italia con la consapevolezza che i quadri e le sculture di Le Corbusier conservano, anche nel loro impeto, "una calma dello spazio, un dominio della forma, una eccitazione controllata nel colore, una intersezione ragionata dei piani, un'azione continua e contemporanea di pianta-sezione-prospetto; tutto

8 L. Savioli, D. Santi, *Problemi di architettura contemporanea. L'architettura delle gallerie d'arte moderna*, G&G editrice, Firenze 1972, cit. p. 259



MOSTRA DI LE CORBUSIER

12. Schizzo del progetto di allestimento della sala 8, FS

13. Schizzo della pianta del progetto di allestimento della sala 8, FS



14

MOSTRA DI LE CORBUSIER
14. Ingresso della sala 8, FS
15. Scultura di Le Corbusier nella
sala 8, FS



15

però, in fondo, con una sorta di semplicità, di elementarità, quasi di candore artigianale.”⁹ L’allestimento si fonde così con le opere esposte ed al contempo assorbe la distanza tra il palazzo, l’antico, e l’opera corbusiana, il nuovo.

La mostra si articola attraverso le varie fasi dell’architetto, del pittore e dello scultore. Alla prima sala è affidato un ruolo introduttivo, “ [...] perché poi nelle successive si cercassero le origini della creazione seguendo un nesso che è oggettivamente assai stretto spiritualmente. I disegni non sono altro che il riflesso di una problematica poi risolta nella teoria e nelle opere.”¹⁰ Lo scopo è quello di guidare il visitatore nel pensiero architettonico e figurativo di Le Corbusier attraverso opere emblematiche come “Il caminetto” (1918), il primo dipinto, ed altre di architettura ed urbanistica, come l’Unité di Berlino e il palazzo dell’Assemblea a Chandigarh.

Successivamente il percorso si svolge lungo quelli che gli allestitori individuano come i periodi corbusiani: quello purista prima della guerra, quello sperimentale del periodo bellico e quello figurativo del dopoguerra.¹¹ Nelle sale dedicate al periodo anteguerra trovano collocazione i disegni di viaggio, i primi disegni di stilizzazione, gli studi decorativi e i primi quadri “puristi”. Qui l’allestimento ha un rigore cartesiano, costituito da pannelli di colore chiaro, collegati tra loro da un reticolo di putrelle in ferro che fanno ora da cornice, ora da sostegno. Lo spazio mantiene unitarietà pur snodandosi tra una selva di pannelli. È evidente la lezione di Scarpa nelle prime sale degli Uffizi, dove le opere appaiono isolate grazie al bianco dello sfondo e al loro distacco dalle pareti.

Nelle sale successive lo spazio è gerarchizzato attraverso l’utilizzo di pedane di diverse altezze che scandiscono l’ambiente senza separazioni nette. Sono presenti solamente alcuni muretti bassi, dalla forte valenza plastica, che acquistano la funzione di basi per le sculture o per le teche espositive in lamiera piegata. Il principio sembra quello di instaurare un dialogo tra antico e moderno, lasciando un margine, una distanza tra l’allestimento e le strutture

9 *Ibidem*

10 F. Nencini, *Le Corbusier a Palazzo Strozzi*, in “Nazione Sera”, Firenze, 11 febbraio 1963

11 I progettisti dell’allestimento, nell’intervista di F. Nencini, spiegano così le loro intenzioni: “Il problema principale era quello di rispettare Palazzo Strozzi, e nello stesso tempo di creare un nuovo spazio, moderno, che introducesse lo spettatore, nella maniera più diretta con la problematica di Le Corbusier. Nella presentazione delle opere abbiamo fedelmente seguito, dopo la prima sala che deve servire da sintesi ed insieme da introduzione, i tre stadi di sviluppo: quello purista e geometrico dell’anteguerra, quello più confuso e sperimentale che coincide con gli anni della guerra, quello infine, figurativo del dopoguerra.” F. Nencini, *Le Corbusier a Palazzo Strozzi*, in “Nazione Sera”, 11 febbraio 1963

antiche di Palazzo Strozzi. Si vedano ad esempio le fughe lasciate tra le pedane, i quadri, gli altri elementi dell'allestimento e le pareti perimetrali. L'utilizzo di pedane rialzate serve anche a portare il visitatore alla stessa quota delle opere, obbligandolo a soffermarsi ad una visione ravvicinata e inconsueta. I percorsi, illuminati da neon posizionati sotto le pedane, si staccano dal pavimento e dalle pareti, ma si collegano, per mezzo di intelaiature metalliche, ai quadri e alle sculture, quasi a voler diventare un tutt'uno con le opere esposte.

Per quanto è possibile valutare oggi dalle fotografie della mostra, senza il conforto dei disegni di ciascuna sala e senza una descrizione dettagliata dell'intervento, l'allestimento sembra improntato ad un potente plasticismo che isola le sculture trasformandole in fulcri compositivi, tratta i supporti espositivi come oggetti scultorei e attribuisce valore stereometrico anche ai dipinti, che sono trattati come oggetti tridimensionali, staccati dal fondo della parete. Inoltre, nel rapporto con gli elementi architettonici del palazzo è interessante la volontà di innescare quello che Savioli chiama "corto circuito" tra il nuovo e l'antico conferendo, per esempio, ai preziosi vani delle porte e delle finestre il valore di cornici.

La mostra si conclude con una sala dedicata interamente all'architettura che, non potendo essere presente nelle altre sale, trova spazio sotto forma di proiezione di diapositive. Queste sono significativamente fornite da Edoardo Detti, che mette a disposizione il materiale da lui utilizzato per il suo corso di "Caratteri dell'architettura moderna".



16



17

MOSTRA DI LE CORBUSIER

16. Vista della sala 8, FS

17. Vista della sala 8, FS



18

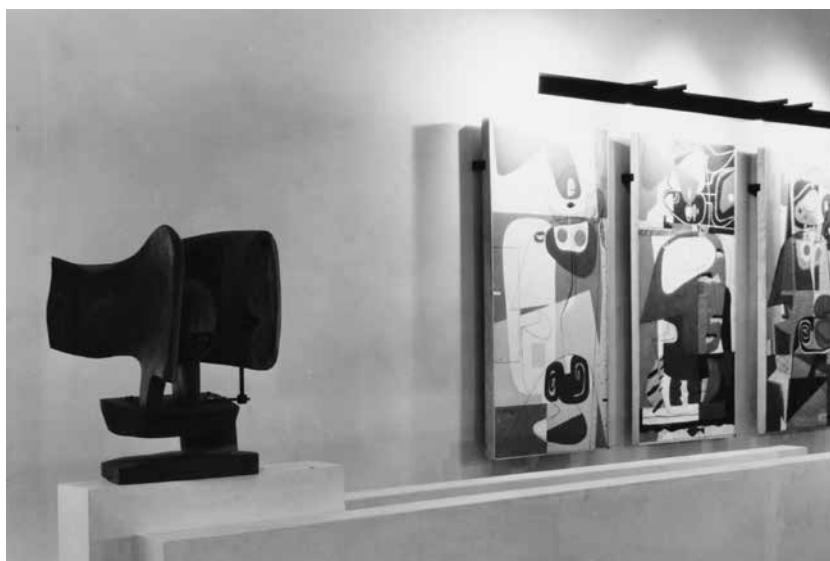
MOSTRA DI LE CORBUSIER

18. Vista della sala 8, FS

19. Vista della sala 8, FS

20. Vista della sala 8, FS

21. Vista della sala 8, FS



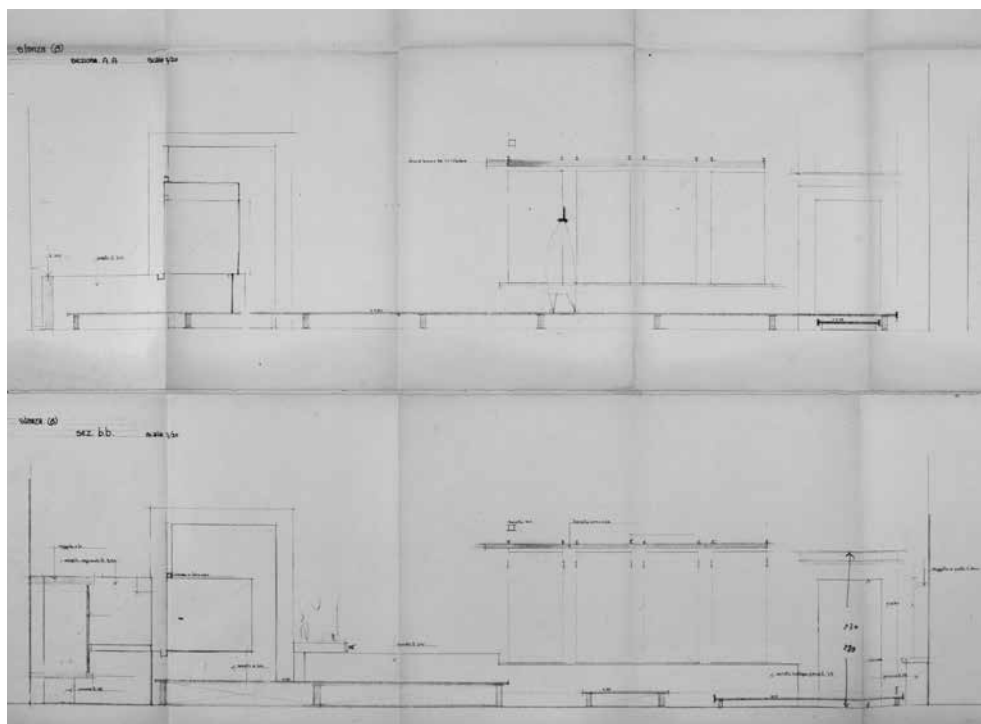
19



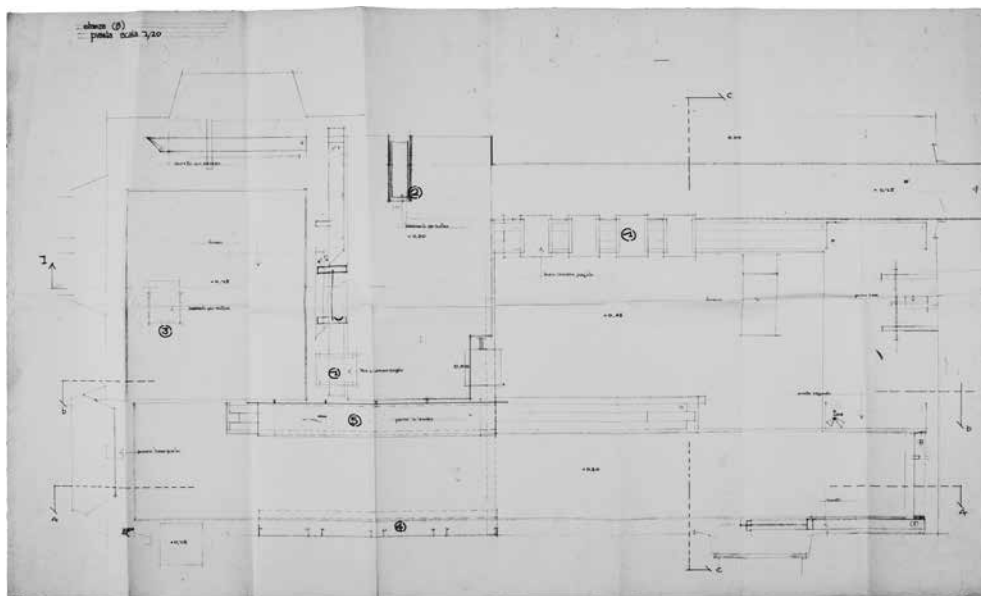
20



21



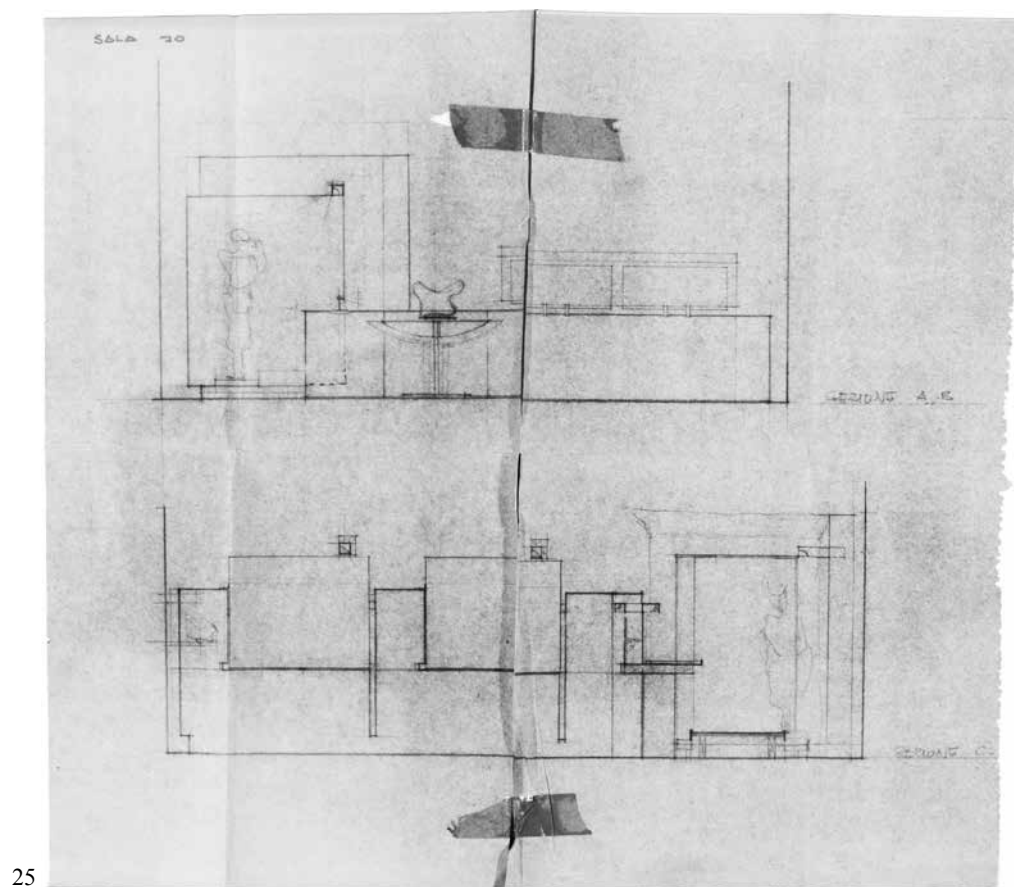
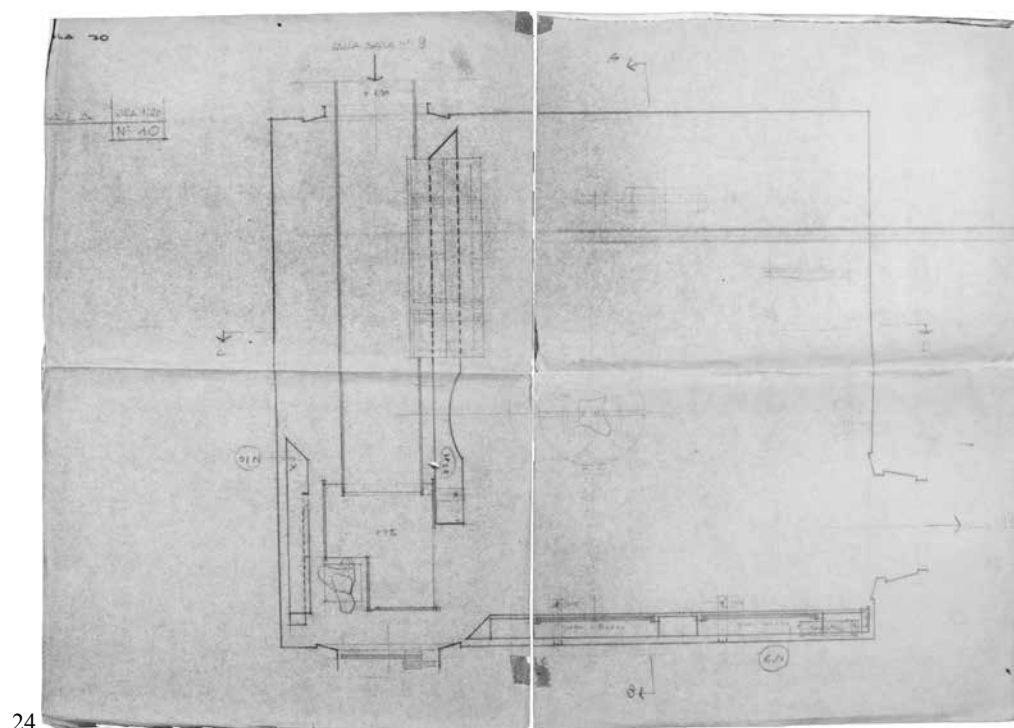
22



23

MOSTRA DI LE CORBUSIER

- 21. Sezione del progetto di allestimento della sala 8, FS
- 22. Piano del progetto di allestimento della sala 8, FS
- 23. Piano del progetto di allestimento della sala 10, FS
- 24. Sezione del progetto di allestimento della sala 10, FS



La mostra su Alvar Aalto, poeta artigiano

A distanza di quindici anni dalla mostra su Wright e a tre da quella su Le Corbusier, il 14 novembre del 1965 si inaugura l'ultima mostra a Palazzo Strozzi dedicata ai Maestri, "L'Opera di Alvar Aalto".

La mostra di Aalto, che ne presenta l'opera completa, è anche l'occasione per offrire all'architetto finlandese l'incarico di progettare un centro culturale nella periferia di Firenze, a Torri a Cintoia (progetto approvato con delibera del Consiglio comunale, ma mai realizzato).

L'allestimento della mostra viene affidato a due allievi di Aalto, Federico Marconi e Leonardo Mosso, che hanno lavorato due anni presso il suo studio. Ad affiancarli nel progetto e nella direzione dei lavori¹ viene chiamato un architetto fiorentino (di adozione), Riccardo Gizdulich, incaricato anche di curare i rapporti con le ditte esecutrici.

La cura del catalogo è affidata a Mosso, il quale, grazie a un costante scambio epistolare e telefonico con Aalto, riesce a mettere insieme la prima

1 In occasione di un articolo pubblicato su "Casabella" n. 299 da A. Mendini i tre architetti scrivono una lettera, datata 16 gennaio 1966, nella quale chiedono al direttore G. A. Bernasconi che siano fatte delle rettifiche sulle false affermazioni fatte da Mendini nei riguardi delle loro responsabilità all'interno dell'allestimento della mostra. "I sottoscritti arch.tti Riccardo Gizdulich, Federico Marconi, Leonardo Mosso, hanno constatato che nell'articolo 'L'opera di Alvar Aalto' a firma A. Mendini, apparso a pag. 40 del n. 299 della rivista Casabella che Ella dirige, figurano le seguenti affermazioni: 1° capoverso, 1^ riga e segg.ti «La esposizione dell'opera di Alvar Aalto architetto, allestita in Palazzo Strozzi a Firenze dai due 'aaltologi' italiani, F. Marconi e L. Mosso, costituisce ...» Tale notizia è inesatta. Risulta infatti dal catalogo (a pag. 9) che del gruppo che ha progettato e diretto l'allestimento, fa parte anche l'architetto Riccardo Gizdulich.

3° capoverso, 1^ riga e segg.ti «Alcune osservazioni sull'allestimento: esecutivamente esso è dovuto, come detto, a Marconi e Mosso; ma l'idea per l'esposizione e per l'organizzazione critica del materiale, lo confessano essi stessi, è di Aalto. Un allestimento di Alvar Aalto è in sé un fatto importante; il fatto poi che si tratti di un allestimento per la propria opera – e per giunta a Firenze, in Palazzo Strozzi – è cosa stimolante».

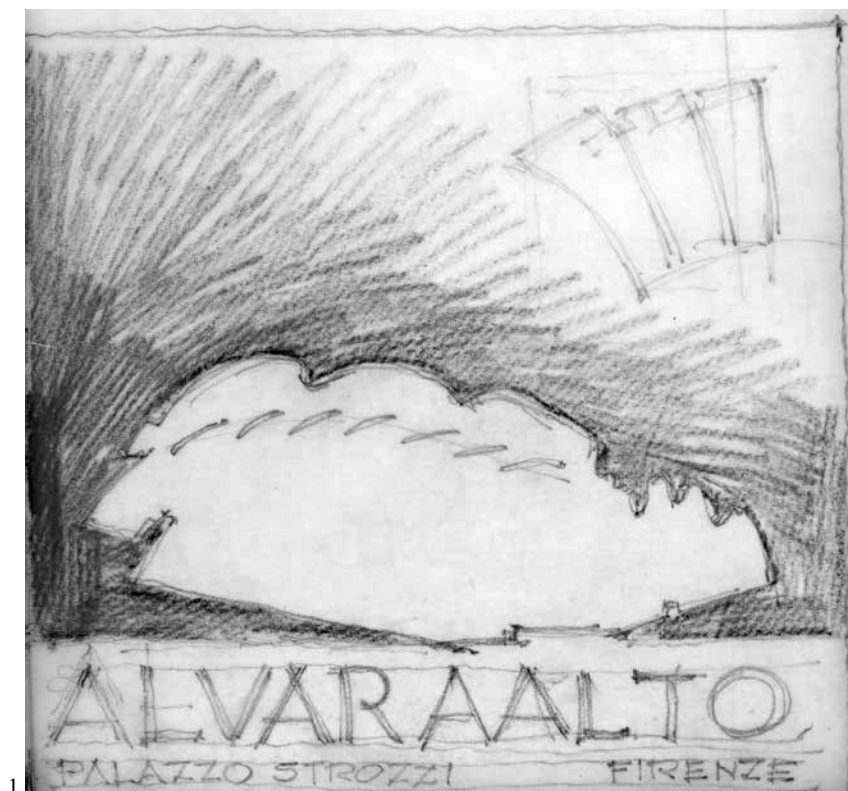
La notizia, che l'idea per l'esposizione e per l'organizzazione critica del materiale, sia di Alvar Aalto e che questi sia attribuito anche l'allestimento in palazzo Strozzi, nonché, la specificazione che a Marconi ed a Mosso sono dovuti solo compiti esecutivi, sono false. L'ordinamento dell'opera di A. Aalto è degli architetti F. Marconi e L. Mosso. Ad essi è stato affiancato, per quanto attiene il progetto e la direzione dell'allestimento, l'arch. Riccardo Gizdulich. (vedi catalogo ibidem).

4° capoverso, 1^ riga e segg.ti «Ripensando alle mostre succedutosi negli ultimi anni a Palazzo Strozzi ad alle più significative recenti esperienze italiane in fatto di allestimento, va meditata la decisione di Aalto di far soggiacere l'invenzione della propria mostra all'architettura del palazzo, attribuendo allo spazio originale quattrocentesco la funzione di reggere tutta l'esposizione e di introdurre nello spirito della propria opera...»

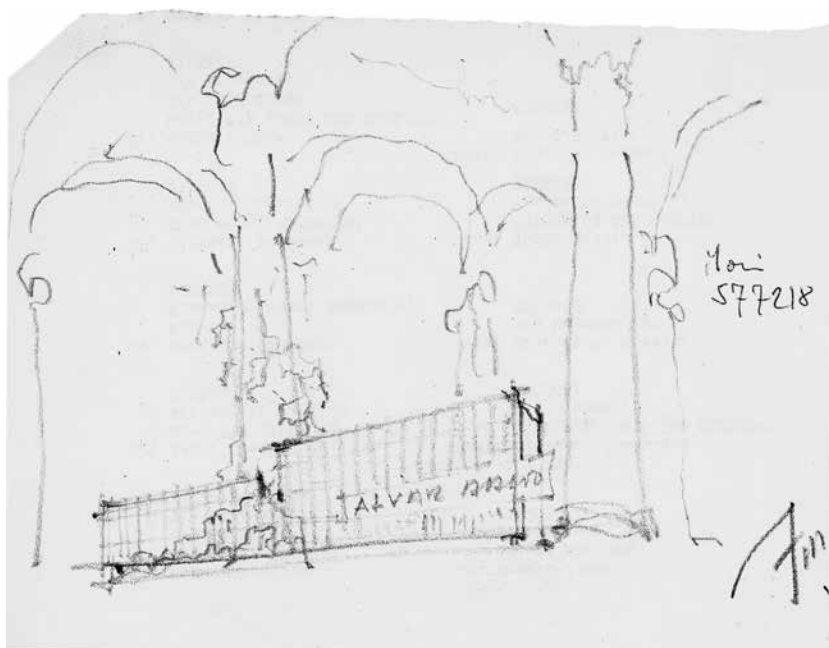
L'attribuzione ad Alvar Aalto dell'idea di far soggiacere l'invenzione della mostra all'architettura del palazzo affidando allo spazio originale quattrocentesco la funzione di reggere tutta l'esposizione nonché quella d'introdurre nello spirito dell'opera del maestro, è falsa.

Agli architetti Gizdulich, Marconi e Mosso, come progettisti dell'allestimento, spetta 'l'invenzione della mostra' con tutte le implicazioni dell'opera aaltiana nello spazio del palazzo rinascimentale."

Lettera di Mosso, Marconi e Gizdulich a G. A. Bernasconi, 19 gennaio 1966, AG



1



2

MOSTRA DI ALVAR AALTO

1. Schizzo per la copertina del catalogo della mostra "L'Opera di Alvar Aalto",
R. Gizdulich, AG
2. Schizzo autografo di F. Marconi dell'ingresso della mostra, AG



3



4



5

MOSTRA DI ALVAR AALTO

- 3. A. Aalto a casa di C. L. Ragghianti, da sinistra L. Mosso, A. Aalto e C. L. Ragghianti, AG
- 4. R. Fagnoni durante il discorso tenuto per l'inaugurazione della mostra, AFL
- 5. A. Aalto con L. Mosso e l'Arcivescovo Lercaro, FF

vera raccolta completa delle sue opere.

I tre architetti costituiscono un gruppo a tutti gli effetti, come dimostra una lettera all'Azienda Autonoma di Turismo nella quale dichiarano le proprie intenzioni progettuali: "I sottoscritti, incaricati dell'allestimento della mostra di Alvar Aalto, desiderano indicare come una delle caratteristiche sostanziali dell'allestimento stesso consisterà nell'inserzione dei pannelli e dei plastici in modo da non nascondere mai l'architettura dei saloni di Palazzo Strozzi. Ovviamente l'architettura dei celebri interni del Palazzo, sarà tutta visibile in modo che il suo nitore e la sua concisione contribuiscano alla visibilità ed all'apprezzamento del Maestro finlandese."²

La mostra, che comprende circa un migliaio di pezzi tra plastici, disegni originali, schizzi, pannelli fotografici, mobili, lampade, sculture in legno e dipinti, viene articolata in ventidue saloni.

Come per Wright, anche in questo caso vengono utilizzati i pannelli lignei, ma qui la scelta sembra determinata piuttosto dalla volontà di evocare gli interni aaltiani. Quasi sempre disposti al centro della sala secondo varie configurazioni, danno vita ad un percorso fluido e continuo. Fanno eccezione alcune sale collocate attorno alla corte centrale, dove i pannelli sono collocati lungo il perimetro della stanza e il soffitto è ribassato per la presenza di controsoffitti costituiti da una trama di teli retro illuminati. Ne nasce uno spazio reinventato e decontestualizzato, destinato ad ospitare i disegni originali, inediti, che documentano il processo ideativo dai primi abbozzi alla stesura finale.

Il progetto oscilla, di fatto, tra la volontà di tenere in alcuni ambienti un tono sommessso e perfino troppo flebile nel rispetto della fabbrica di Benedetto da Maiano e, all'opposto, l'esigenza di ricreare in altri un'atmosfera aaltiana, di chiaro sapore finnico, che oblitera l'architettura storica. Il risultato, che appare poco convincente, riscuote invece il plauso di cronisti come Wanda Lattes, che sul "Giornale del mattino" giudica positivamente il risultato e punta il dito su quelle mostre (il riferimento al progetto di Savioli è diretto) che avevano "pressoché cancellato o per lo meno fatto dimenticare l'architettura del palazzo"³.

Gli schizzi di Marconi testimoniano di un lungo studio sulla organizzazione

2 Lettera di L. Mosso, F. Marconi e R. Gizdulich all'Azienda Autonoma di Turismo, Firenze, 31 agosto 1965, AG

3 W. Lattes, *Una grande mostra dell'opera di Aalto*, in "Giornale del mattino", 14 novembre 1965

delle sale, sulla disposizione dei plastici, sulla combinazione dei disegni all'interno dei pannelli: è evidente la necessità di controllare il progetto con minuzia. I pannelli stessi, in legno di faggio, sono progettati per l'occasione. Modulari e autoportanti sono realizzati in due versioni: un tipo pieno in compensato e un tipo in listelli verticali di legno distanziati tra loro. Poggiano inoltre su grossi coni in ghisa che ne facilitano la movimentazione.

Infatti quando Aalto giunge a Palazzo Strozzi chiede di modificarne la posizione per ripristinare la prospettiva della caratteristica infilata di porte del palazzo fiorentino.

Anche le lampade a sospensione che punteggiano le sale sono progettate da Mosso e Marconi, ma prodotte in Finlandia. Costituite da una calotta sferica in due elementi sovrapposti di colore bianco e blu, sono dotate di un meccanismo che permette di orientarle in ogni direzione.

Il valore educativo della mostra e i criteri adottati sono espressi chiaramente da Mosso in un dattiloscritto: "La mostra non sarà né un'esposizione facile né difficile. Essa dovrà offrire, al pubblico di tutti i livelli, i mezzi critici adeguati perché esso possa ricercare e scoprire da solo (secondo le proprie possibilità e quindi con il pertinente grado di approfondimento), il significato dell'opera di Alvar Aalto. Non si seguirà né un criterio di ordinamento rigidamente cronologico, né per categorie: ma si tenterà di mettere a fuoco l'obiettivo sulla problematica aaltiana di significato attuale ed universale. Ossia sull'uomo-Aalto, sull'architetto-Aalto e sulle occasioni concretate o perdute: che sono le occasioni di tutti."⁴

In *Arte fare e vedere. Dall'arte al museo* Ragghianti racconta come, contro il parere dell'architetto finlandese, abbia voluto esporre i suoi schizzi nella forma dei "rotuli", convinto che solo attraverso la loro lettura è possibile comprendere la vera essenza dell'opera aaltiana: "Avendo inteso il *modus* del suo esprimersi grafico vedendo i suoi rotoli di carta trasparente che contro il suo stesso parere volli esporre a parte nella grande mostra a lui dedicata nel 1965, ed ai quali detti attenzione e rilievo; vederlo in azione non fu solo una soddisfacente conferma, ma un'esperienza di straordinaria suggestione. Aalto teneva il rotolo con una mano, e con l'altra lo faceva scorrere e disegnava, con una velocità sorprendente (la velocità del pensiero...), sulla striscia che restava ferma solo quel tanto necessario perché l'occhio e la mano enunciassero

4 *Criteri di ordinamento*, Firenze 24 maggio 1965, ALM, cit. p.1



6



7

MOSTRA DI ALVAR AALTO

6. Spadolini davanti al pannello del Centro Culturale di Wolfsburg, AFL

7. Aalto con Mosso e l'Arcivescovo Lercaro, FF

una forma che poteva essere definita sul posto, e circostellata di inerenze, estensioni, dettagli, chiarimenti, o poteva prendere corpo e varianti in stesure successive e sempre più o meno contestualmente accompagnate da commenti, da nuove idee ed invenzioni, da assaggi comparativi, da retrospezioni, da anticipazioni.”⁵

La suddivisione delle opere all'interno delle sale viene fatta per grandi cicli che corrispondono ai temi fondamentali dell'opera di Aalto: “gli interventi nello spazio/città, gli interventi nello spazio/natura, l'abitare, lo spazio aaltiano come libertà dell'uomo, lo spazio aaltiano come catalizzatore sociale, il significato dell'opera aaltiana in questo stadio della civiltà delle macchine”⁶.

Nelle prime tre sale vengono esposti gli “interventi sullo spazio/città”, dove “la tradizione è quella dell'uomo”⁷, ovvero delle preesistenze storiche nel tessuto di Helsinki. Al centro della prima sala si trova il grande plastico del piano per il centro di Helsinki, lungo dieci metri e largo quattro, realizzato appositamente per la mostra fiorentina, simbolico punto di partenza dell'intera mostra. Trovano qui spazio piani urbanistici e progetti di architetture pubbliche (l'Enso-Gutzeit, il Konsertitalo, il Rautatalo, l'Unione delle Banche Nordiche, l'Insinööritalo, il concorso per il Kino-Palatsi di Helsinki, l'Ufficio nazionale per le pensioni, il Forum Redivium, il centro per la cultura di Helsinki e le opere di Otaniemi come il piano regolatore e il Politecnico).

Nella IV sala sono esposte le case dell'architetto, i suoi ambienti di vita e di lavoro (l'Atelier, casa a Riihitie), mentre nella V sala vengono collocati i capolavori degli anni trenta, come la sede del giornale “Turun Sanomat”, la biblioteca di Viipuri, il sanatorio di Paimio. Segue, nella VI sala, Villa Mairea, immersa quasi in un interno aaltiano.

Dalla VII alla X sala, il tema cambia: “la tradizione è quella dell'universo”⁸, ovvero la natura. Il rapporto di Aalto con la natura finlandese è espresso da opere quali i piani regolatori di Imatra e della Lapponia, i centri di Rovaniemi e Oulu, il centro civico culturale di Jyväskylä, ma anche la casa estiva a Muuratsalo, il municipio di Säynätsalo, i progetti per le cappelle di Malmi e il cimitero di Kongens-Lyngby.

La mostra continua nelle sale XI, XII e XIII con il tema “la casa dell'uomo”,

5 C. L. Raghianti, *Arte, fare e vedere: dall'arte al museo*, UIA, 1990, cit. p.113

6 *Criteri di ordinamento*, Firenze 24 maggio 1965, ALM, cit. p.1

7 L. Mosso, *Introduzione alla mostra*, in “L'opera di Alvar Aalto. Catalogo della mostra a cura di Leonardo Mosso”, Ed. Comunità, Milano 1965. cit. p.23

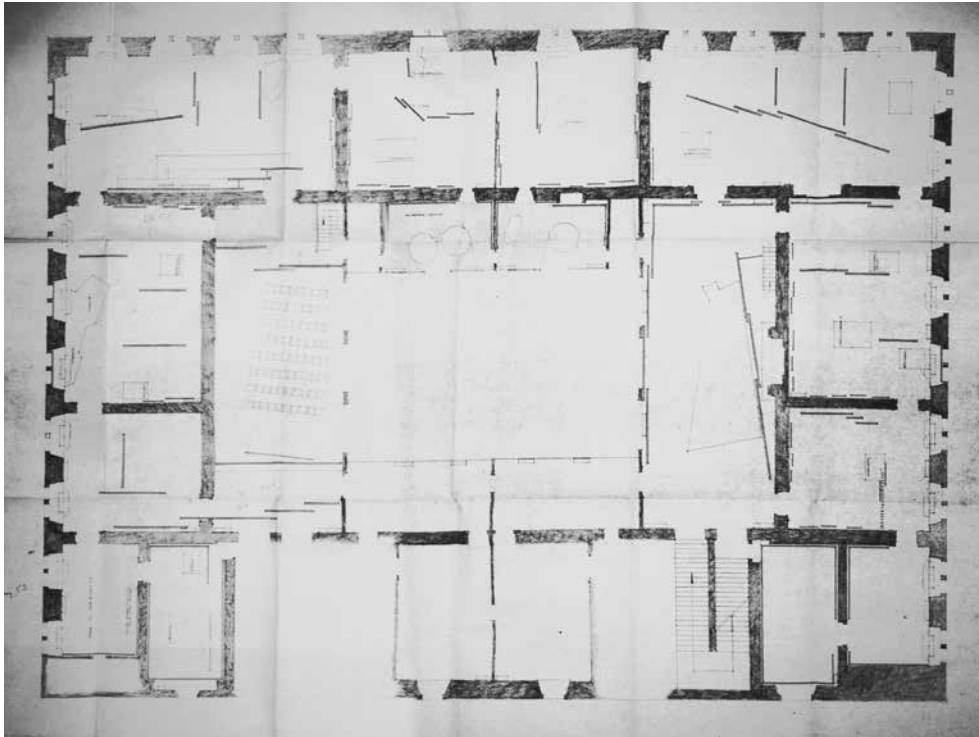
8 *Ibidem*

dove emerge la continua ricerca di uno spazio dove l'uomo possa vivere libero e protetto. Tra i vari progetti in mostra, la Maison Carré occupa un posto di rilievo: le viene dedicata una intera sala che intende ricostruire l'atmosfera della casa francese attraverso la realizzazione di un controsoffitto in pannelli lignei listellari e l'utilizzo delle stesse lampade progettate da Aalto.

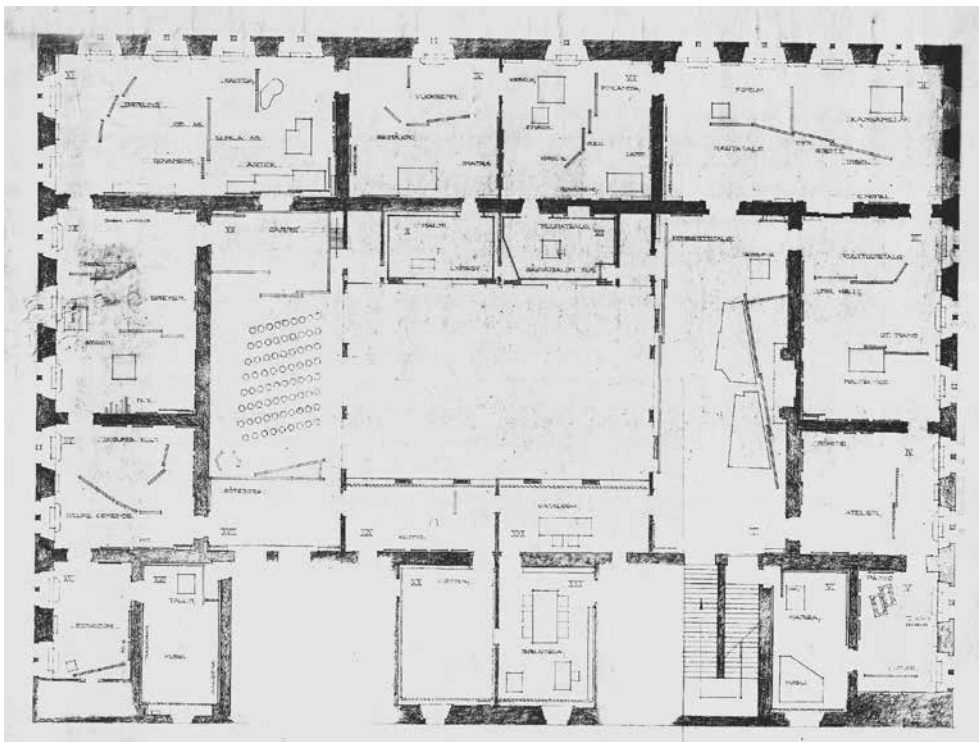
Nelle battute finali della mostra di particolare interesse sono i padiglioni realizzati da Aalto per le esposizioni internazionali di Turku, Parigi e New York e i musei per Tallin, Aalborg e Bagdad.

La mostra si conclude con una sala per i cataloghi e la biblioteca, dove è possibile consultare un'ampia bibliografia sul Maestro finlandese.

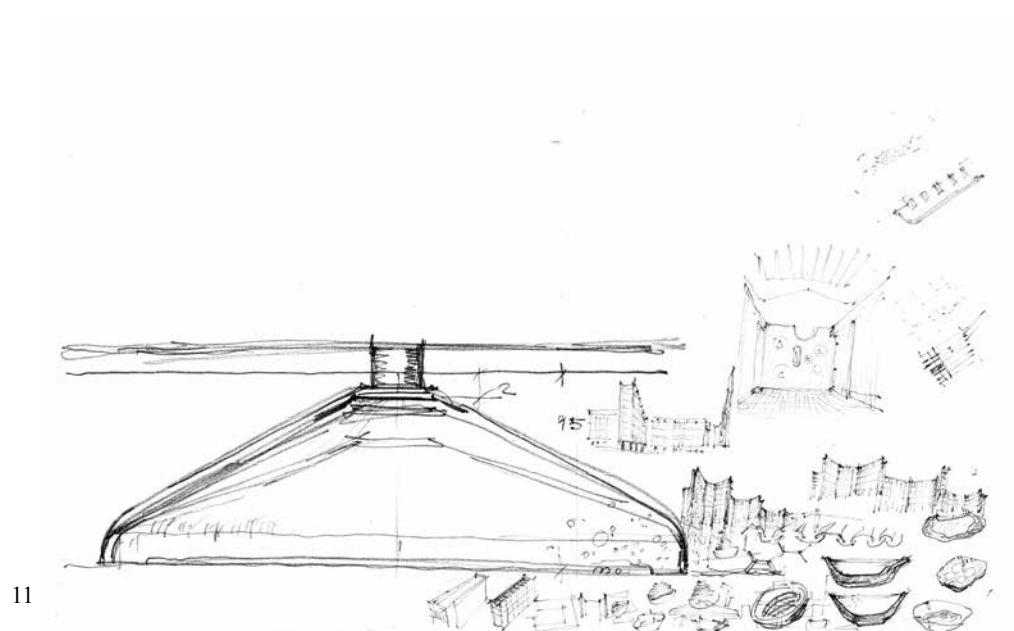
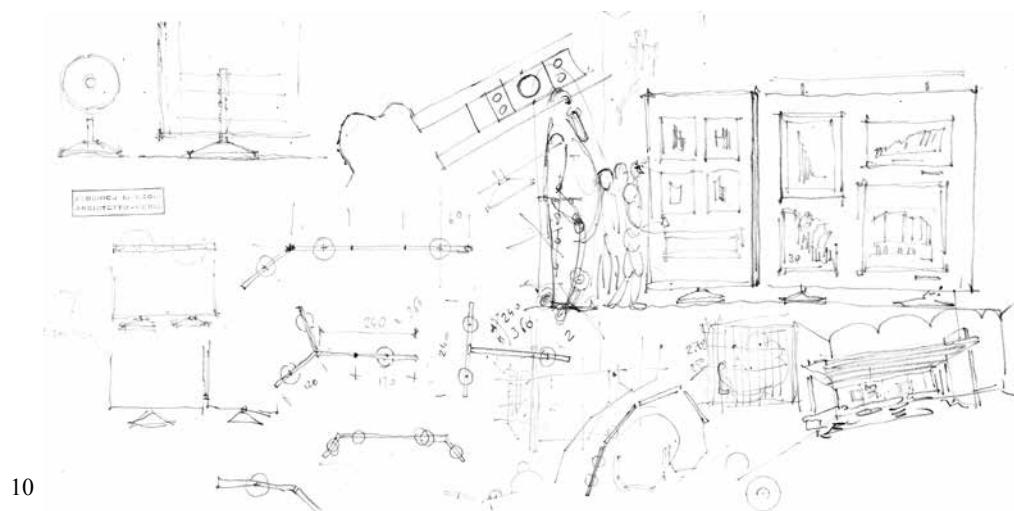
In uno degli ambienti adiacenti alla corte è anche allestito un piccolo auditorium dotato di un grande schermo quadrato sul quale vengono proiettate diapositive a colori delle architetture in mostra. Anche se l'architettura è protagonista indiscussa non mancano tuttavia gli oggetti di arredo e di design: mobili, lampade, vasi e i prototipi del museo Artek sono talvolta presentati come oggetti isolati, talvolta disposti a formare l'arredo della stanza.



8



9



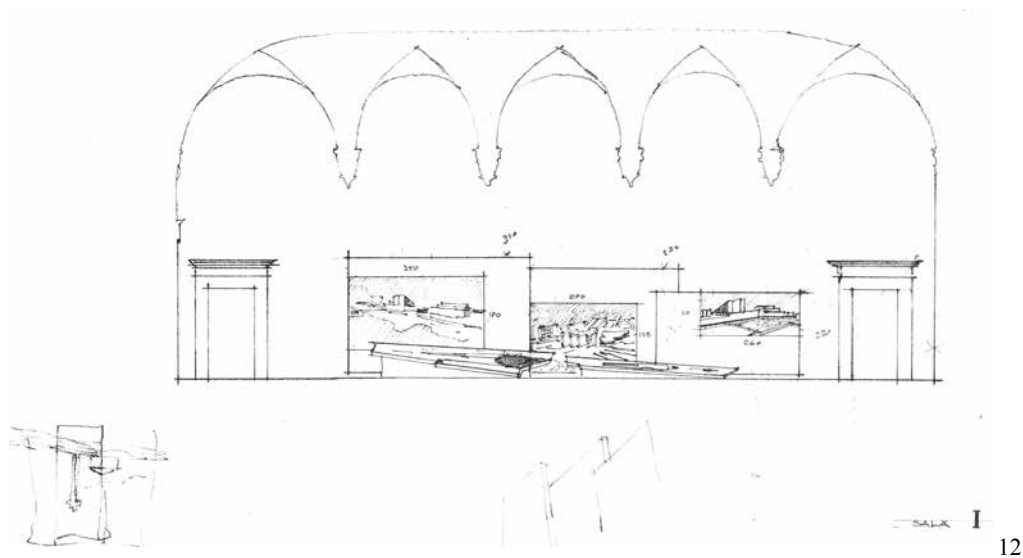
MOSTRA DI ALVAR AALTO

8. Pianta dell'allestimento della mostra, AG

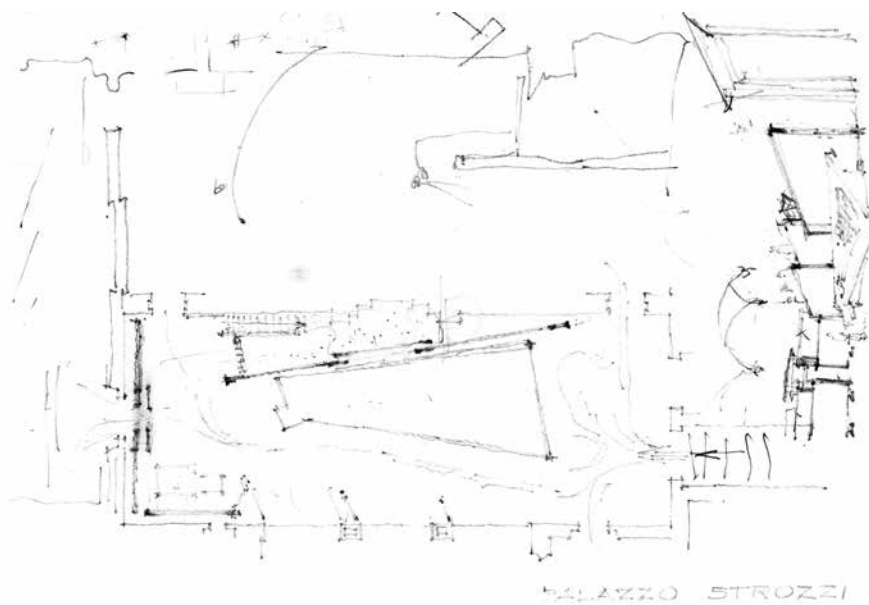
9. Pianta dell'allestimento della mostra, AFM

10. Schizzi di studio dei pannelli espositivi, AFM

11. Particolare della base d'appoggio del pannello espositivo, AFM



12



13

MOSTRA DI ALVAR AALTO

12. Sezione della sala 1, AFM

13. Schizzi di studio della pianta della sala 1, AFM

14. Vista dell'ingresso alla mostra, ALM

15. Vista della sala 1, ALM

16. Vista del plastico del centro di Helsinki nella sala 1, AG



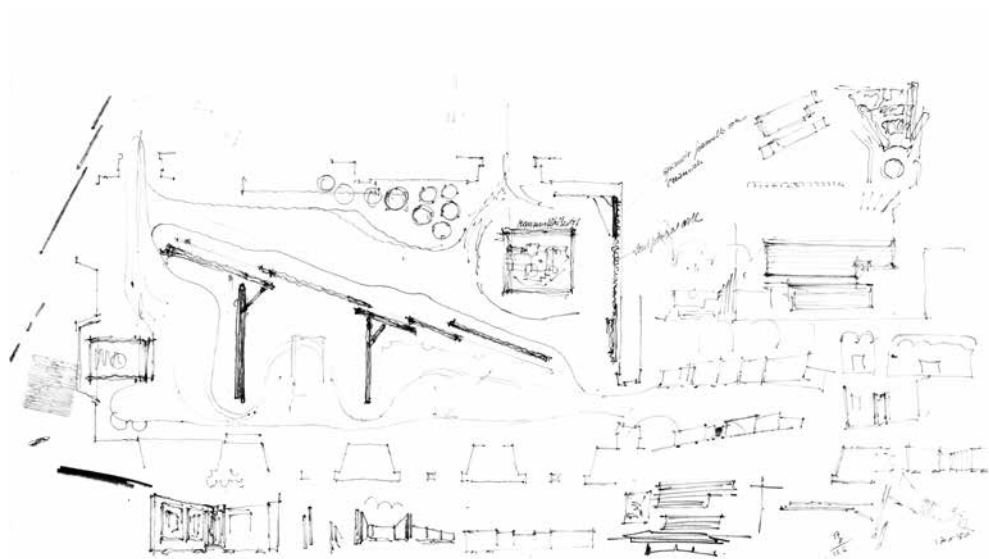
14



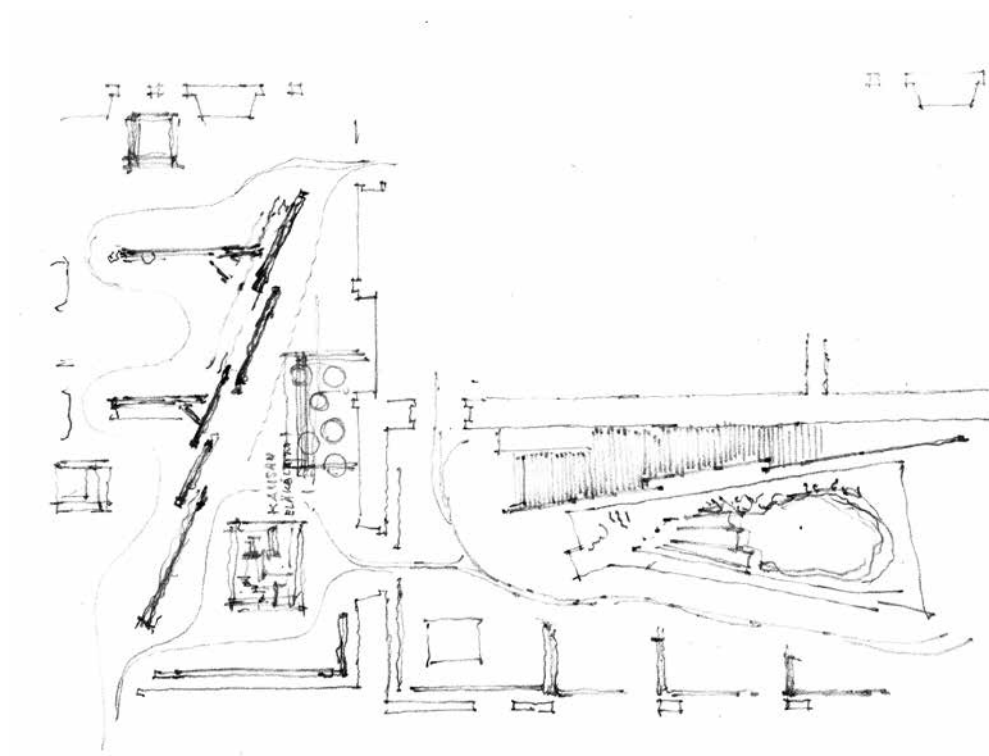
15



16



17



18

MOSTRA DI ALVAR AALTO

17. Schizzo di studio dell'allestimento della sala 2, AFM

18. Schizzo di studio dell'allestimento della sala 2, AFM

19. Vista della sala 2, AG

20. Vista della sala 2, AG

21. Vista del pannello della sede della società Enso-Gutzeit a Helsinki, sala 2, AG



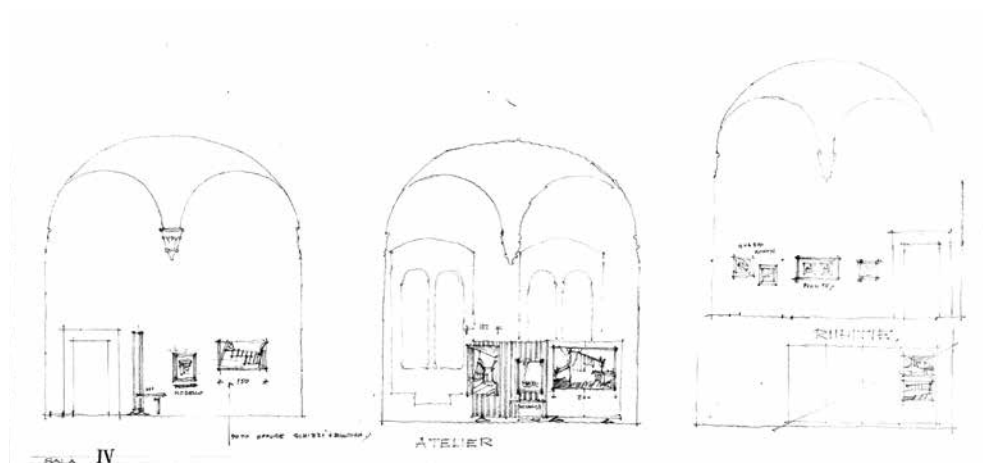
19



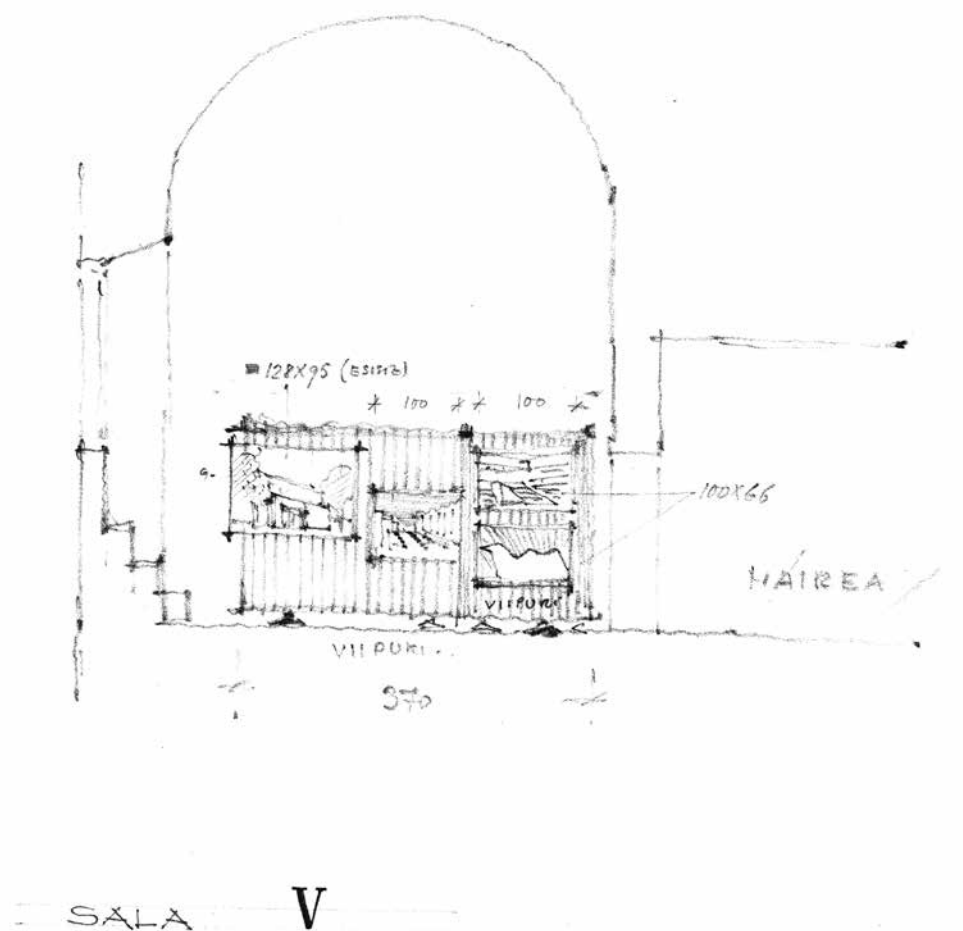
20



21



22



23

MOSTRA DI ALVAR AALTO

22. Sezione della sala 4, AFM

23. Sezione della sala 5, AFM

24. Vista della sala 3, AG

25. Vista del pannello dedicato all'Atelier di Aalto, sala 4, AG

26. Vista della sala 5, con a sinistra il pannello dedicato alla biblioteca di Viipuri, AG



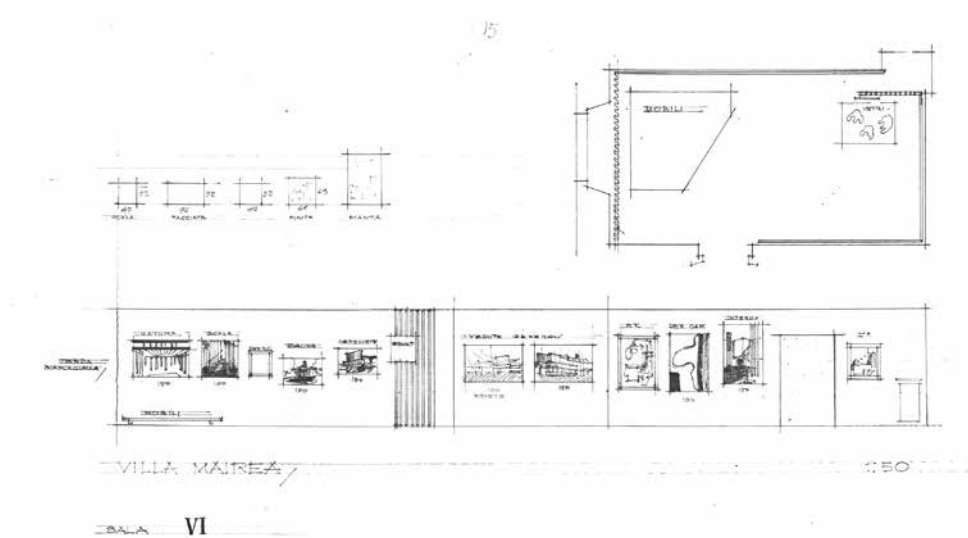
24



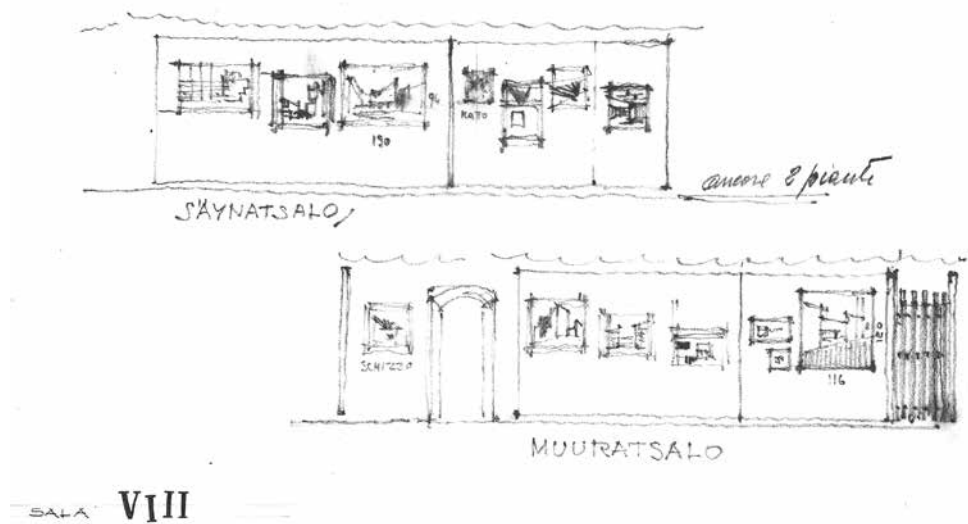
25



26



27



28

MOSTRA DI ALVAR AALTO

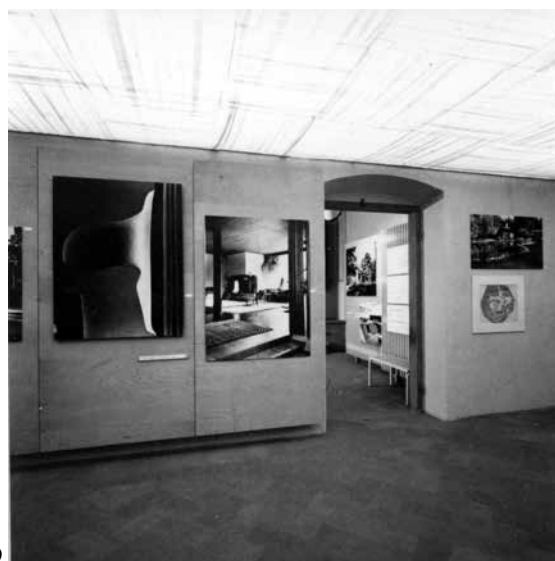
27. Sezione dell'allestimento della sala 6, AFM

28. Sezione dell'allestimento della sala 8, AFM

29. Vista dell'ingresso alla sala 5, sala 6, AG

30. Vista della sala 7, AG

31. Pannelli dedicati al Municipio di Saynatsalon, sala 8, AG



29



30



31



32

MOSTRA DI ALVAR AALTO

32. Vista del pannello della chiesa a
Seinäjoki, sala 9, AG

33. Vista della sala 10, ALM

34. Vista sala 11, AG

35. Gli arredi nella sala 11, FF

36. Vista sala 12, AG

37. Particolare del modello del teatro
dell'Opera di Essen, sala 12, AG

33



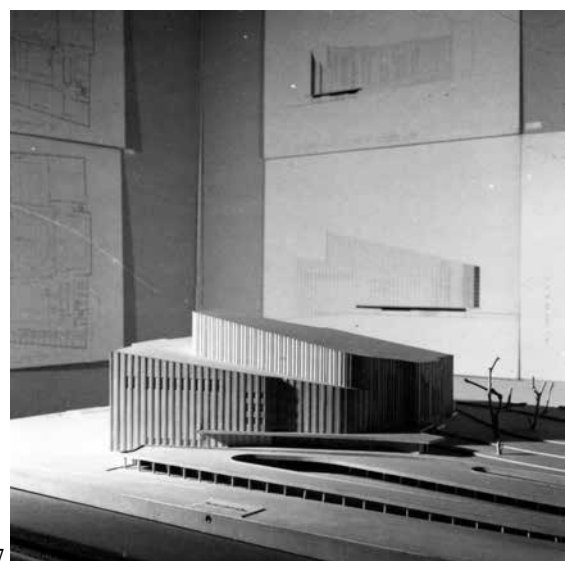
34



35



36



37



38

MOSTRA DI ALVAR AALTO

38. Vista della sala 13, AG

39. Vista della sala 13, AG

40. Vista dell'auditorium, ALM

41. Sezione e pianta dell'auditorium, AFM

42. Sezione dell'auditorium, AFM

43. Studio dell'auditorium, AFM

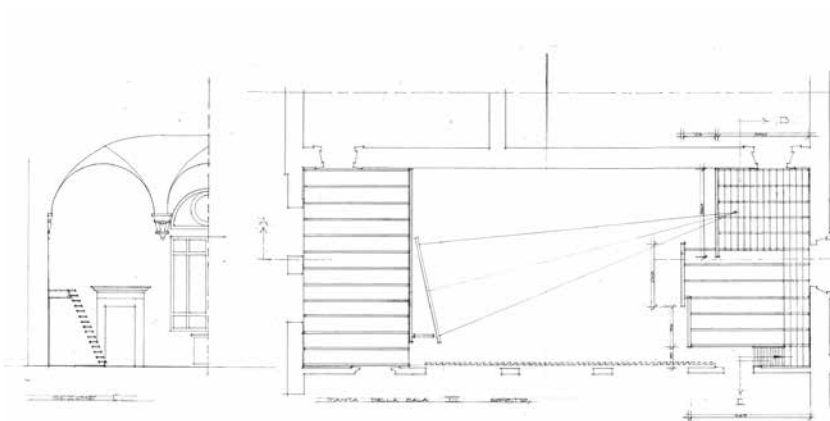


39

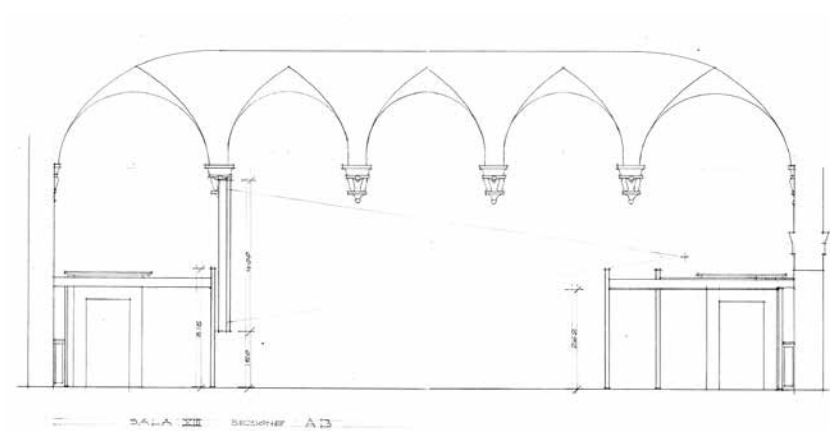


40

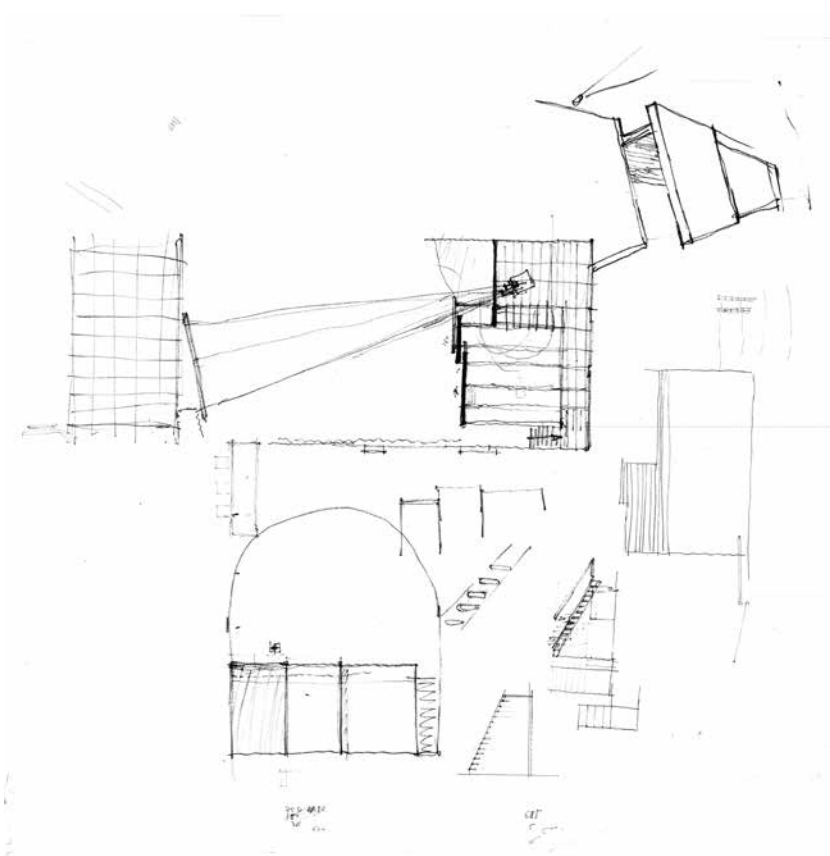
41



42



43





44

MOSTRA DI ALVAR AALTO

44. Vista della sala 15, AG

45. Vista della sala 15, AG

46. Vista della sala 16, AG

47. Vista della sala 17, AG

48. Vista della sala 17, AG

49. Vista della biblioteca di consultazione, ALM



45



46



47



48



49

Riflessi delle mostre nella Scuola fiorentina

Analogamente a quanto accade a livello nazionale, i modelli ispiratori degli architetti operanti in ambito toscano a partire dal secondo dopoguerra sono riconducibili ai due grandi fronti razionalista e organico, rappresentati rispettivamente da Le Corbusier e Gropius, e da Wright e Aalto. L'adesione a l'uno o l'altro fronte coincide talvolta con una scelta politica operata all'interno di una visione corrente che identifica l'architettura di Le Corbusier con la ricerca dell'interesse pubblico, rappresentato dall'abitazione popolare o dalla riflessione sui problemi della città, ed attribuisce invece a Wright il ruolo di interprete delle aspirazioni alto-borghesi¹. Talvolta l'opzione del modello rappresenta piuttosto una scelta di registro linguistico da adottare a seconda delle occasioni progettuali: Le Corbusier per la residenza collettiva o l'edificio pubblico, Wright per la villa privata in collina.

Promossa in Italia già dagli scritti di Edoardo Persico² e di Raffaello Giolli³, notoriamente diffusa da Bruno Zevi⁴ e dell'APAO appena dopo la guerra, con la mostra del 1951 la lezione di Wright trova in Toscana un'accoglienza particolare legata al rapporto che essa esprime fra elemento costruito ed elemento naturale. Scrive Argan: "Lo sforzo di Wright non è mai inteso ad armonizzare l'edificio con la natura, ma a risolvere tutta la natura nell'edificio, a trasformarla, a sublimarla, ad astrarla nell'edificio"⁵. Nel contesto della cultura fiorentina postbellica ancora immersa in una dimensione umanistica, nella quale convivono visione classica e visione romantica del paesaggio, l'opera di Wright fornisce una nuova, moderna interpretazione del rapporto tra architettura e natura, diventando il modello delle residenze borghesi collinari costruite negli anni '50, nelle quali alcuni dei principi insediativi dell'architettura rurale vengono rielaborati in chiave organicista e la vista del paesaggio è assunta come carattere essenziale dell'abitazione e del suo spazio interno.

1 Caterina, Lisini, *Figura, funzione e contesto in architettura: un' "altra" tradizione toscana*, tesi di Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica ed Urbana, Dipartimento di Progettazione Architettonica, Università degli Studi di Firenze, 2006

2 E. Persico, *Profezia dell'architettura*, in "Casabella", n.102-103, giugno-luglio 1936

3 R. Giolli, *L'ultimo Wright* in "Casabella" n. 123, marzo 1938.

4 B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945

5 G. C. Argan, *Introduzione a Frank Lloyd Wright*, in "Metron", n.18, Ed. Sandron, Roma, 1947, pp. 9-24

Nella terra dell'umanesimo la poetica di Le Corbusier, spesso fraintesa come semplicistica teoria macchinista, fatica invece ad essere compresa o apprezzata. Uno dei suoi più aspri detrattori è proprio Roberto Papini⁶, che nel 1927 scrive: "L'architetto Le Corbusier che si dà tono di evangelista e di profeta dell'architettura di domani col luccichio seducente di paradossi ingegnosi, è proprio colui che con disinvoltura maggiore, sintomo ed indice, infrange i precetti del retto ragionare"⁷.

La mostra che viene dedicata al maestro svizzero nel 1963 è il risultato di una graduale metabolizzazione della sua poetica, dovuta in parte all'interesse innescato dalla tragedia bellica negli intellettuali fiorentini verso i temi sociali, in parte al mutamento stilistico intervenuto nell'opera di Le Corbusier con la Cappella di Ronchamp. È come se la svolta poetica dell'ultimo periodo, vissuta come un evento traumatico da buona parte della cultura architettonica italiana, in ambito toscano avesse, al contrario, sancito definitivamente il riconoscimento della sua architettura come opera d'arte totale in grado di affrontare e risolvere importanti problemi di interesse pubblico a vari livelli. Le Corbusier diventa a tutti gli effetti un architetto "umanista" in grado di "costruire incessantemente una concezione etica e riformatrice della vita e del mondo, incisiva e precisa anche se soggettiva come è proprio dell'artista e del genio"⁸.

Riguardo ad Alvar Aalto, le reazioni innescate dalla mostra nel 1965 sono decisamente più blande o quantomeno più latenti di quelle seguite alle altre mostre. Non evidenti nella produzione architettonica degli allievi diretti di Michelucci come Detti, Gamberini, Ricci e Savioli, che alla metà degli anni '60 hanno già maturato ciascuno un proprio linguaggio riconoscibile e casomai debitore di Wright e Le Corbusier, alcune dirette conseguenze sono invece osservabili negli architetti della generazione successiva, quella di Spadolini o Stocchetti, palesemente attratti dagli aspetti puramente formali o tecnologici dell'opera aaltiana. Pur accolto come architetto 'umanista', della sua opera viene soprattutto apprezzato l'aspetto pratico, costruttivo, riducendo la sua poetica ad una maestria tecnica, la sua rilettura profonda della tradizione

6 Roberto Papini nel 1941 viene nominato professore ordinario di Storia e Stili Dell'architettura nella Facoltà di Architettura di Firenze e nel 1943 viene incaricato del corso di Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti.

7 R. Papini, *Le case del troppo ragionare*, in "Corriere della Sera", 9 agosto 1927

8 E. Detti, Scritto su Le Corbusier, post. 1963, fascicolo ms., FD

nordica ad una semplice operazione di design.

Una ricognizione degli effetti prodotti dalle mostre di Palazzo Strozzi sull'architettura toscana del secondo Novecento deve necessariamente partire da Giovanni Michelucci. La sua opera e il suo pensiero rappresentano, infatti, in misura variabile tra gli allievi, il filtro attraverso il quale le generazioni successive guardano l'architettura moderna, oltre a costituire buona parte del patrimonio genetico della Scuola.

“Arroccato nella casa di Fiesole, dove abita dalla fine degli anni Cinquanta”, scrive Belluzzi, “scruta con occhio pungente e disincantato fenomeni culturali nei quali non si riconosce mai completamente, ma che riesce a interpretare in chiave personale, piegandoli a obiettivi fissati ormai da più dimezzo secolo. Egli si è estraniato dalla cultura architettonica in quanto istituzione, ma le svolte nel suo percorso artistico sono la spia dell'attenzione con cui segue gli eventi di ampio respiro”⁹.

Per quanto la Stazione di Santa Maria Novella (1932-1935) riveli un chiaro interesse per l'architettura olandese nata sotto l'influsso dell'opera di Wright diffusa dalla pubblicazione di Ernst Wasmuth, in occasione della mostra Michelucci riserva all'architetto americano un'accoglienza fredda, attaccando proprio quello che è considerato comunemente il punto di forza del suo pensiero, ovvero il modo di concepire il rapporto tra architettura e natura. Michelucci critica la concezione “romantica” di Wright, che trova non autentico, distante dal legame di necessità instaurato nei secoli dall'uomo per abitare la propria terra. Nel 1951 Michelucci scrive: “Una continuità penetrante si stabiliva così tra l'opera dell'uomo e la natura in virtù di elementi funzionali e di misura, non pensati e realizzati per guardare la natura, ma per rispondere agli interessi che legano l'uomo alla terra: per vivere cioè la natura”. E ancora: “Ma vedere la natura da una certa stanza nella più ampia estensione, immergersi nella natura aprendo le pareti della casa, far entrare i rampicanti in essa non significa avere stabilito un rapporto ed una continuità armoniosa fra l'interno e l'esterno. Quel rapporto può talora stabilirlo meglio il ‘finestrino’ della cella di un convento che una vetrata che occupi intera una parete.”¹⁰

Negli anni Cinquanta l'architetto pistoiese è ancora convinto che il volume

9 A. Belluzzi, “*Le malie della forma e gli imperativi della morale*” in A. Belluzzi, C. Conforti, *Giovanni Michelucci. Catalogo delle opere*, Electa, Milano, 1990, cit. p 54

10 G. Michelucci, *Un colloquio mancato*, in “Letteratura e Arti Contemporanee” n.11, settembre-ottobre 1951, pp.7-19

netto e la geometria astratta di un edificio di concezione “classica”, come può essere anche la casa colonica, esprima in forma più vera il faticoso dialogo da cui hanno origine le forme del paesaggio. Tuttavia dieci anni più tardi Michelucci concepisce un’architettura come la chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio (1960-1964) il cui “mimetismo iconico”, così definito da Belluzzi¹¹, rivela il profondo mutamento intervenuto nella riflessione sul rapporto che lega natura e architettura. Tale relazione non risulta più fondata sulla opposizione, per quanto equilibrata, dei due elementi, ma sulla trasposizione architettonica delle forme naturali. In questa sua ricerca non è difficile individuare punti di contatto con la poetica di Aalto, ma se nell’opera del finlandese resta “sempre accesa la fiamma della ragione”¹², lo spazio avvolgente della chiesa dell’Autostrada con i suoi pilastri ramificati e il soffitto “molle” assume toni drammatici che rimandano agli aspetti tragici di una natura potente, ineluttabile, che sembra avere il sopravvento sulla ragione.

La legittimazione di questa evoluzione stilistica, pur raggiunta da Michelucci attraverso un suo percorso autonomo, è costituita evidentemente dalla Cappella di Ronchamp, un’opera avvertita dall’architetto pistoiese come prossima alla sua personale ricerca “della ragione di certe situazioni intime, interiori degli uomini, e del rapporto che lo spazio architettonico può stabilire con esse”¹³. Rimasto indifferente all’arrivo di Wright, Michelucci invita Le Corbusier a visitare il cantiere della chiesa dell’Autostrada proprio nei giorni della mostra fiorentina a lui dedicata; poco dopo Michelucci gli scrive una lettera di ringraziamento testimoniando la “riconoscenza che le ho sempre portato per quanto le sue opere ed i suoi scritti mi hanno insegnato”¹⁴.

Nonostante l’ascendente esercitato da Michelucci sulla Scuola, Leonardo Ricci inizia la sua attività di progettista individuale¹⁵ sotto l’influsso

11 A. Belluzzi, “Le malie della forma e gli imperativi della morale” in A. Belluzzi, C. Conforti, *Giovanni Michelucci. Catalogo delle opere*, Electa, Milano, 1990, cit. p. 46

12 G. Dorfles, *Architetture ambigue: dal neobarocco al postmoderno*, Dedalo, Bari 1981, cit. p. 47

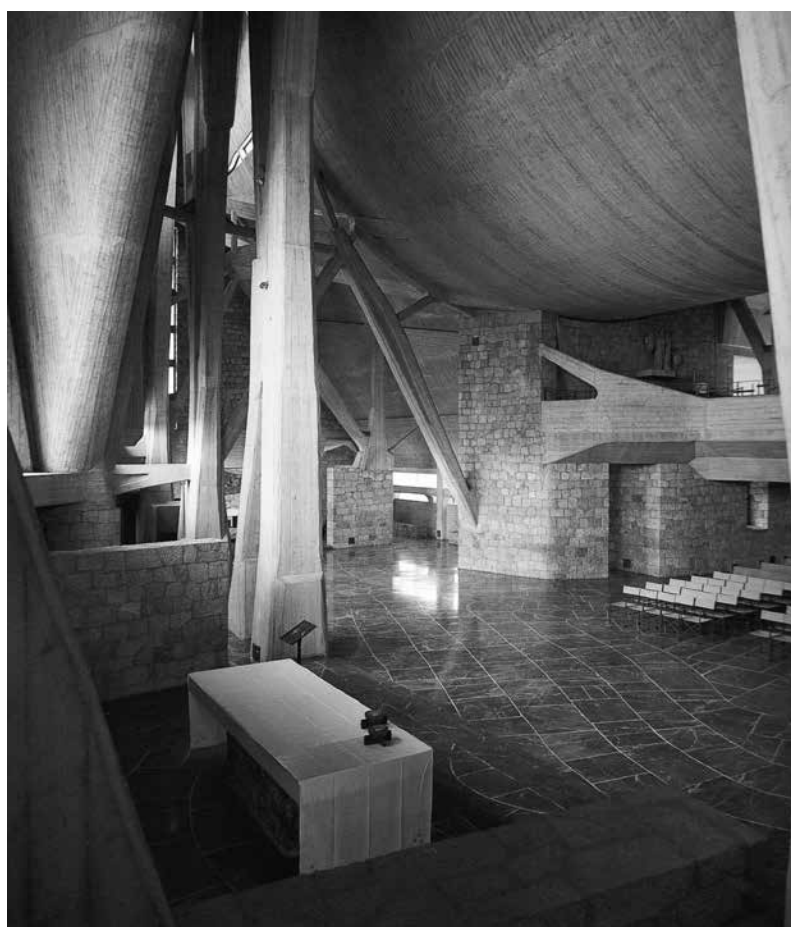
13 Michelucci ne 1964 scrive: “Si è detto che la chiesa dell’autostrada è opera di «fantasia», intendendo definire così un procedere al di fuori della realtà e di è detto che essa deriva da forme primordiali o barbariche, mentre è, al contrario, generata da considerazioni sui fatti ed istanze reali, attuali. Se in questo mio lavoro vi è fantasia, ed io vorrei che ve ne fosse, essa non è stata certamente sollecitata da uno svagato compiacimento intellettuale ma dalla ricerca della ragione di certe situazioni intime, interiori degli uomini, e del rapporto che lo spazio architettonico può stabilire con esse.” G. Michelucci, *La chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio – Molte cose prima oscure mi si sono chiarite o mi sono apparse nuove*, in “Chiesa e Quartiere”, n. 30/31, giugno-settembre 1964, pp. 25-32

14 Lettera di Michelucci a Le Corbusier, 16 febbraio 1963, FLC, C2-12-274

15 Le opere di Ricci precedenti a tale data sono lavori fatti in collaborazione con altri architetti, fatta



1



2

G. MICHELUCCI, CHIESA DI SAN GIOVANNI BATTISTA, CAMPI BISENZIO (FI), 1961-1964

37. Vista esterna della copertura

38. Vista interna

dell'architettura organica di Wright. Nel progetto del villaggio di Monterinaldi Ricci compie una riflessione sul radicamento degli edifici al terreno declive della collina inseguendo immagini esotiche, d'oltreoceano, rese poi domestiche dall'utilizzo della pietra locale come rivestimento. Lo spirito organico, espresso dalla ricerca di una fusione tra elemento naturale e costruito, è dichiarato dallo stesso architetto in *Anonimo del XX secolo*: “volevo che l'architettura diventasse paesaggio e il paesaggio architettura”¹⁶. Il peso avuto dalla mostra di Wright è facilmente valutabile confrontando le due fasi di costruzione di Casa Ricci. Se prima del 1951 il debole fronte simmetrico del corpo del soggiorno risente ancora della lezione compositiva michelucciana, dopo la mostra ogni eredità di scuola è persa: la simmetria della facciata viene soppressa a favore di una composizione astratta di elementi verticali e orizzontali, in cui risalta il contrasto tra lo slancio dei muri in pietra e la pacatezza delle coperture e i balconi in cemento armato. A poca distanza, sulla rupe che costeggia via Bolognese, tra il 1951 e il 1952 viene realizzato il Bar Ristorante “Mille Miglia” su progetto di Nello Baroni. Anche qui la morfologia del terreno suggerisce al progettista un atteggiamento di tipo organico mediante il quale l'architettura viene modellata in modo ancora più mimetico di quanto avviene a Monterinaldi, conformandosi alle linee curve del declivio roccioso. Su di un basamento compatto che pareggia il dislivello del terreno, si innesta l'edificio a due piani con gli ambienti del ristorante. La composizione si svolge per piani orizzontali, su livelli sovrapposti: dalla base in pietra a contatto col suolo al corpo soprastante scandito dalla successione delle logge affacciate sul paesaggio. Una maggiore invenzione e una rilettura più mediata della lezione wrightiana caratterizzano Villa Conenna (1951) progettata da Rolando Pagnini, senz'altro uno degli esiti più interessanti tra le coeve residenze collinari. Aggrappata al pendio, l'architettura della villa gemma dal contatto con la terra, gli alberi e le mura etrusche alle quali si addossa. La villa è formata da due blocchi sfalsati in planimetria e in alzato, incernierati attorno a due alberi e ad una scala esterna elicoidale. La zona giorno, separata dalle antiche mura fiesolane da un percorso esterno, possiede due ampie finestre, una rivolta verso le mura stesse e una verso la vista di Firenze, così che lo spazio interno muta a seconda di come vengono aperti o oscurati i

eccezione per il progetto per la comunità valdese ad Agàpe, .

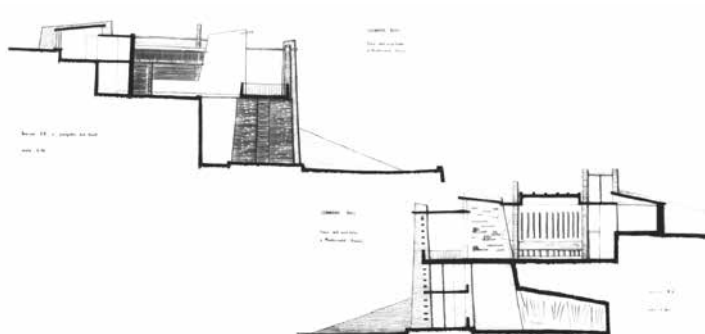
16 L. Ricci, *Anonimo del XX secolo*, Il Saggiatore, 1962



3



4



5

LEONARDO RICCI, CASA RICCI, MOTERINALDI (FI), 1949-1955

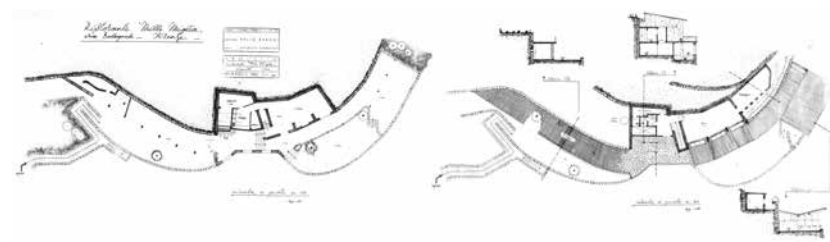
3. Facciata principale prima della trasformazione del 1955

4. Facciata principale dopo la trasformazione del 1955

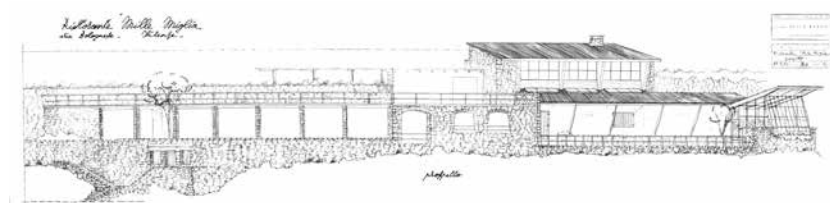
5. Sezioni, scala 1:50, 1955 ca.



6



7



8

NELLO BARONI (COLL. M. TEMPESTINI), RISTORANTE "MILLE MIGLIA", FIRENZE, 1951-1952

6. Veduta del ristorante (Fondo Nello Baroni, Archivio di Stato di Firenze)

7. Planimetrie (Fondo Nello Baroni, Archivio di Stato di Firenze)

8. Prospetto (Fondo Nello Baroni, Archivio di Stato di Firenze)

ROLANDO PAGNINI, VILLA CONENNA, FIESOLE, 1951

9. Vista esterna

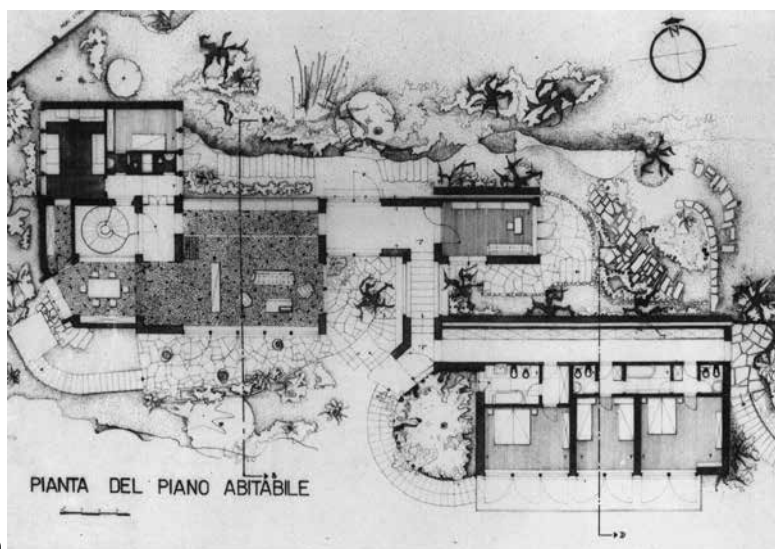
10. Pianta del piano abitabile

F. L. WRIGHT, CASA G. AFFLECK, BLOOMBELD HILLS, MICHIGAN, 1941

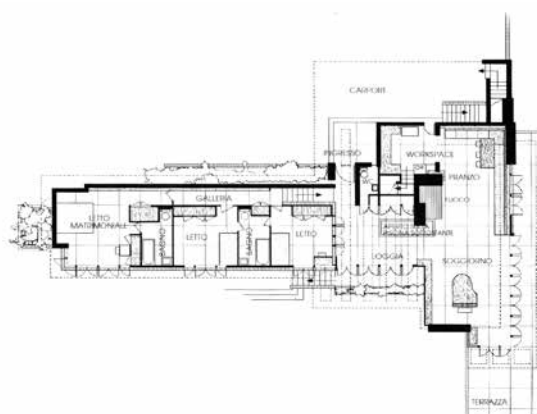
11. Pianta del piano principale



9



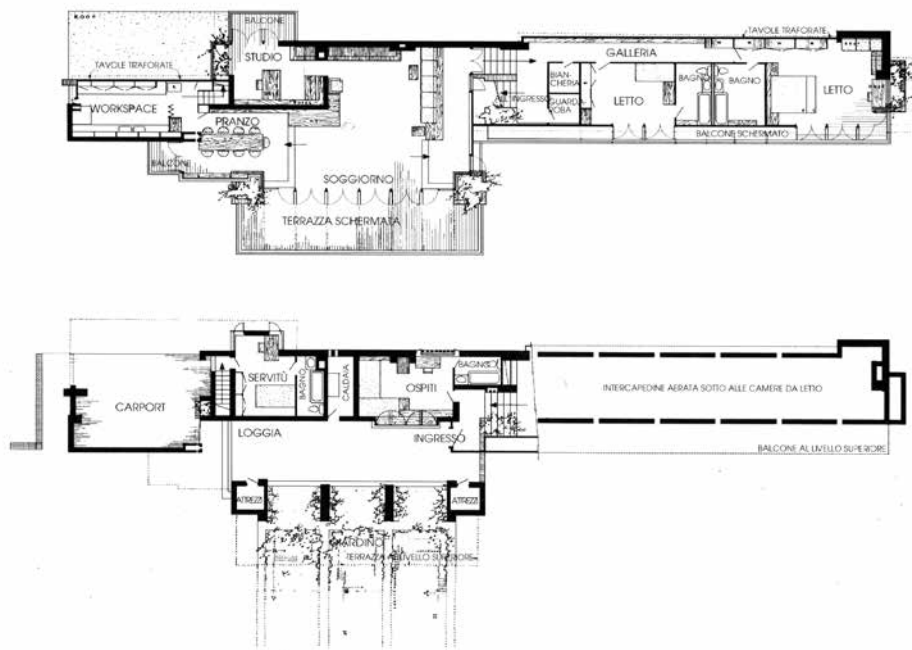
10



11



12

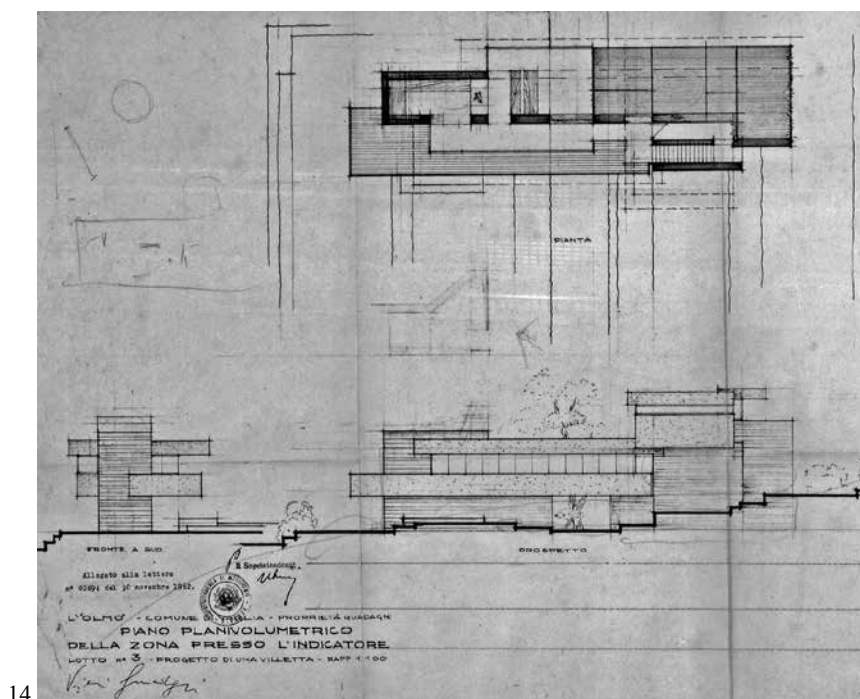


13

F. L. WRIGHT, CASA LLOYD LEWIS, LIBERTYVILLE, ILLINOIS, 1939

12. Vista dall'esterno

13. Pianta del primo piano e del piano terreno



14



15

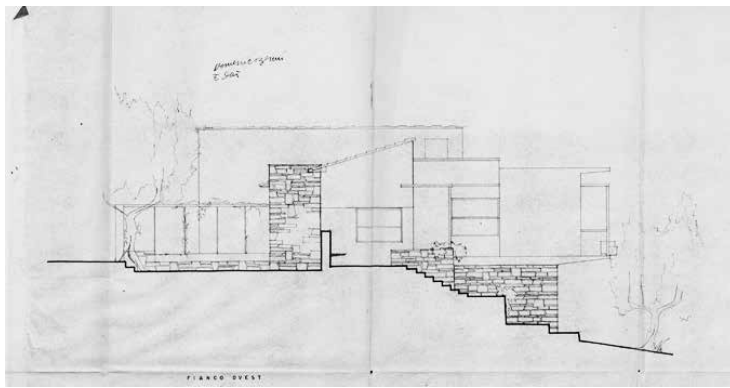
RICCARDO GIZDULICH, VILLA ALL'OLMO, FIESOLE (FI), 1962-1965

14. Pianta e sezione, AG

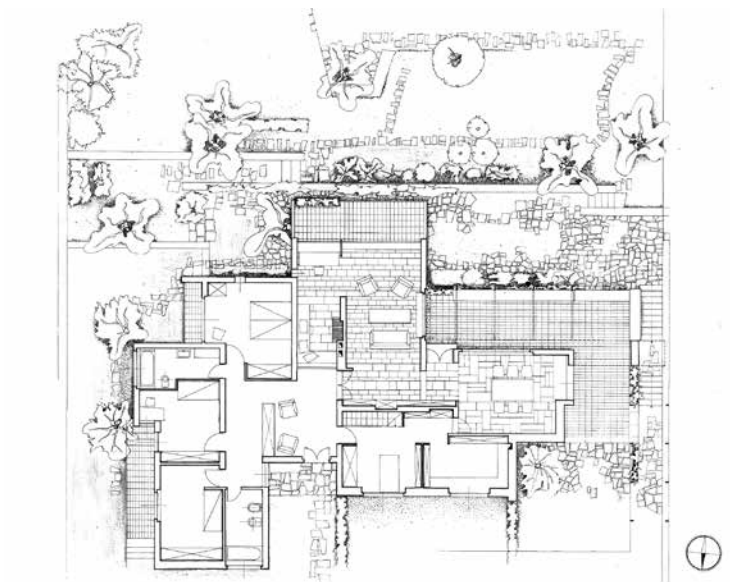
15. Vista esterna



16



17



18

E. DETTI, VILLA BENINI, FIRENZE, 1954-1955

16. Vista del plastico, FD

17. Prospetto, FD

18. Pianta, FD

vetri. “Lo spazio interno si rovescia così, da un verso all’altro” scrive Koenig “e la casa, d’inverno wrightianamente proiettata quasi a volo d’uccello su Firenze, diventa d’estate una casa mediterranea, introversa, proiettata sul patio che si forma fra il soggiorno e le mura etrusche”¹⁷.

L’impianto planimetrico della villa possiede alcune somiglianze con Casa Affleck, a Bloombeld Hills in Michigan, costruita da Wright una decina di anni prima. Come nel modello americano gli ambienti diurni e notturni sono suddivisi in blocchi distinti tenuti insieme da elementi che hanno valore di perni compositivi, ma Pagnini forza il tema del dialogo con la natura pensando per l’architettura un legame simbiotico che coinvolge anche le preesistenze storiche. Lo dimostra, non solo la presenza protagonista degli alberi e delle mura, ma il continuo rimando al paesaggio delle colline attraverso i numerosi percorsi che innervano la casa e conducono lo sguardo all’esterno.

Anche per la Villa all’Olmo (1962-1965), opera di Riccardo Gizdulich, è possibile individuare l’antecedente wrightiano. Si tratta della casa Lewis a Libertyville, in Illinois (1939), della quale sono ripresi molti motivi formali: tra questi il più evidente è la composizione per volumi orizzontali (balconi e coperture aggettanti) in cemento armato contrappuntati da un corpo verticale in pietra. Ciò produce una fin troppo palese somiglianza dei prospetti sud e est con la casa americana, dalla quale Gizdulich tenta tuttavia di svincolarsi conferendo una maggiore compattezza ai fronti opposti, trattati come solidi muri in pietra memori, forse, della tradizione rurale e dei suoi principi costruttivi.

Negli anni successivi alla mostra, anche Edoardo Detti, che aveva affiancato Oscar Stonorov nell’allestimento della mostra di Wright, affronta il tema della villa sulle colline fiorentine. Nella Villa Benini (1954-1955) sono percepibili chiari rimandi, seppur meditati, all’architettura di Wright non solo nel modo in cui l’edificio si radica al terreno attraverso il basamento in pietra, ma anche nella configurazione dinamica e allo stesso tempo unitaria della pianta, caratterizzata dalla fusione dei percorsi fisici con quelli puramente visuali. In questo esempio, però, la lezione di Wright è filtrata da una personale poetica debitrice dell’insegnamento ricevuto dal primo Michelucci e carica di riferimenti all’architettura spontanea. Se a Monterinaldi Ricci non opera una distinzione netta tra parte basamentale e sviluppo dell’edificio,

17 G. K. Koenig, *Architettura in Toscana 1931-1968*, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, Torino, 1968, cit. p. 114

qui al contrario i muri in pietra formano la sostruzione del piano nobile della casa denunciato da un volume articolato, intonacato di bianco, che in corrispondenza del soggiorno aggetta rispetto al muro in pietra sottostante. Così come la conquista della veduta avviene mediante un percorso graduale, punteggiato di inquadrature selettive, che preferisce il progressivo svelamento alla scoperta immediata.

Negli anni successivi la collaborazione con Scarpa offre a Detti una seconda lettura dell'opera di Wright filtrata dall'interpretazione scarpiana e paradossalmente più legata agli aspetti formali, come rivelano i dettagli di alcune opere meno significative della sua produzione.

In età matura Detti avrà occasione di ripensare criticamente alla vicenda della mostra di Wright e alle conseguenze sull'architettura toscana: "Wright influenze le ebbe in tutto il mondo, qui le ebbe anche per questa occasione, anche se il muro di filaretto non fa tutt'uno con l'architettura organica"¹⁸.

Nell'opera di Detti, come in quella di Michelucci, Le Corbusier ha sicuramente un peso maggiore. Meno attratto dal carattere espressionista dell'ultimo periodo corbusiano, l'architetto-urbanista fiorentino sembra piuttosto elaborare un pensiero autonomo fondato sul valore della "massa plastica"¹⁹ a partire dagli enunciati del primo Le Corbusier²⁰. Detti intende l'architettura come "aggregazione di corpi distinti per forma e materiali, ottenuta mediante quegli incastri, sovrapposizioni e sfalsamenti osservati nella trama del tessuto storico"²¹. Tuttavia neanche la sua opera rimane indenne dall'imitazione. Ne sono esempio la coperture a carena del palazzo di Giustizia di Massa (1958-1976) e del Centro direzionale di Sesto Fiorentino (1963-1974) o il *canon à lumière* dell'Istituto Tecnico Industriale "E. Mattei" a Urbino (1961-82).

Al contrario, Le Corbusier costituisce per Ricci un modello col quale confrontarsi pur tenendone le distanze, quando è chiamato a progettare un edificio residenziale, "La Nave", nel quartiere di Sorgane a Firenze (1962-1968). Alla luce del pensiero michelucciano sulla centralità dell'uomo e delle relazioni sociali nel progetto di architettura, Ricci critica l'Unité d'Habitation di Marsiglia come un "luogo in cui l'abitare non porta con sé necessariamente

18 *Che cosa ne pensa dell'architettura? Quali sono...*, Intervista a Edoardo Detti n.i, s.d (post 1970), FD

19 Edoardo Detti, appunti del corso di Decorazione, fascicoli ms. e ds., FD

20 Le Corbusier, *Verso un'Architettura*, Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini (a cura di), Longanesi & C. Editori, Milano 1989

21 F. Mugnai, *Edoardo Detti e Carlo Scarpa, costruttori di paesaggi*, in AA. VV. *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*, Ed. Diabasis, Parma 2013, cit. p. 64

lo scambio e la conoscenza reciproca”. Dall’edificio marsigliese è però mutuata l’impostazione generale degli alloggi distribuiti lungo una rete di percorsi che, in questo caso, collegano interno ed esterno.

Nel progetto di Ricci, gli spazi comuni, articolati su diversi livelli, diventano “percorsi pensili, terrazze, piazze elevate, strade interne, scale nodi”²² assumendo il carattere di luoghi centrali per le relazioni sociali.

Nel caso di Savioli il passaggio allo stile espressionista di chiara derivazione corbusiana è emblematico nel confronto tra il progetto della sua casa al Galluzzo (1950-1952), il cui impaginato prospettico richiama le regole compositive del fronte della Borsa Merci²³, con la successiva realizzazione dello studio annesso (1968-1970) dove compaiono alcuni ammiccamenti al plasticismo e al brutalismo di Le Corbusier.

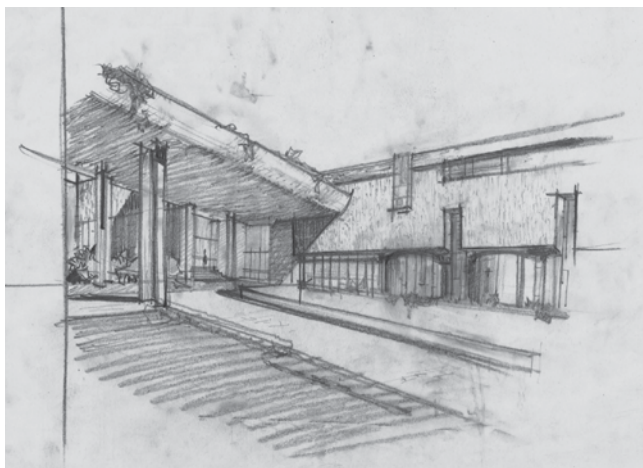
Ma l’opera che sancisce la svolta stilistica di Savioli è Villa Taddei (1964-1965) progettata assieme a Danilo Santi. Viene così descritta dagli autori: “È un’architettura affatto «ambientata», perfettamente inserita nel paesaggio della collina fiesolana. Si passa qui, a un’espressione plastica che deriva anche da una adesione alle ultime opere di Le Corbusier. Le forme, gli spazi intersecati si incentrano nella scala circolare che immette nello spazio interno. Questo vive del rapporto tra ambienti isolati, esattamente definiti nella loro individualità e spazio continuo che percorre tutta la casa. Curve e rette compresenti nelle forme corrispondono a una spazialità dinamica in cui si organizzano elementi in sé statici. Si veda la soluzione della volta a botte aperta verso il paesaggio ma controsoffittata da una terrazza piana percorribile. Il materiale è cemento in vista all’interno e all’esterno salvo, all’interno, negli spazi a «nicchia» e nelle imbotti delle volte, che sono a stucco”²⁴. Immersa nel verde della collina di San Domenico a Fiesole, si presenta come un’aggregazione di volumi monocromatici, in cemento a vista, la cui articolazione produce effetti chiaroscurali di forte valenza plastica. Distribuiti lungo un percorso che inizia e si conclude nel paesaggio, i volumi appaiono come elementi scultorei separati l’un l’altro da strette fenditure che offrono vedute scelte.

Nella successiva Villa Bayon (1965-1966), situata sulle colline di San Gaggio, a Firenze, Savioli sembra addirittura compiere una rassegna stilistica

22 C. Vasic Vatovec, *Leonardo Ricci. Architetto “esistenzialista”*, Ed. Edifir, Firenze 2005, cit. p. 60

23 Borsa Merci a Pistoia, progettata da Giovanni Michelucci nel 1948

24 Beve relazione, Villa San Domenico, Fiesole. FS



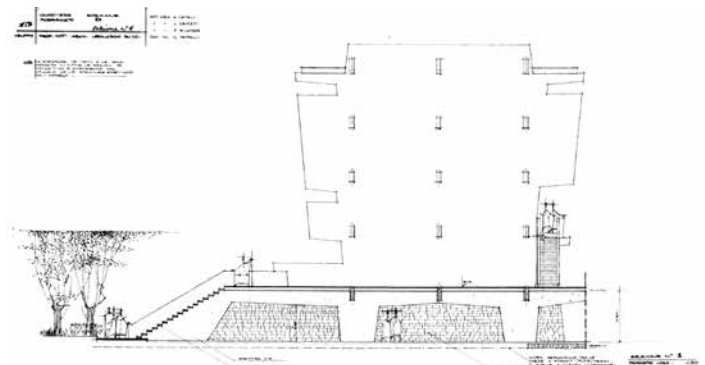
19



20



21



22



23

E. DETTI E C. SCARPA, PALAZZO DI GIUSTIZIA, MASSA, 1958-1976

19. Prospettiva, FD

E. DETTI, COMPLESSO DIREZIONALE COOP E RESIDENZE, SESTO FIORENTINO (FI), 1963-1974

20. Prospettiva dell'edificio dei servizi, FD

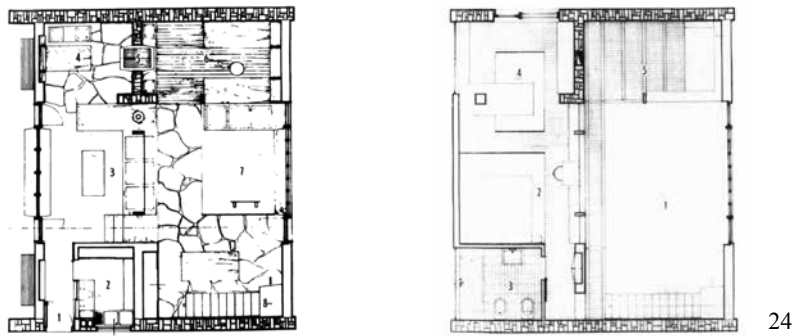
E. DETTI, I.T.I. "E. MATTEI", URBINO, 1961-1982

21. Veduta del *canon à lumière*, FD

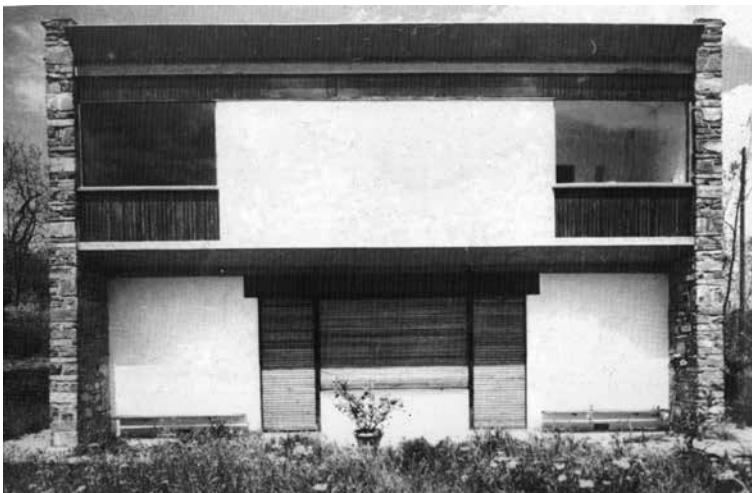
L. RICCI, "LA NAVE", SORGANE (FI), 1962-1966

22. Sezione

23. Vista de "La Nave"



24



25



26

L. SAVIOLI, CASA SAVIOLI, GALLUZZO (FI), 1950-1952

24. Pianta del piano terra e del primo piano

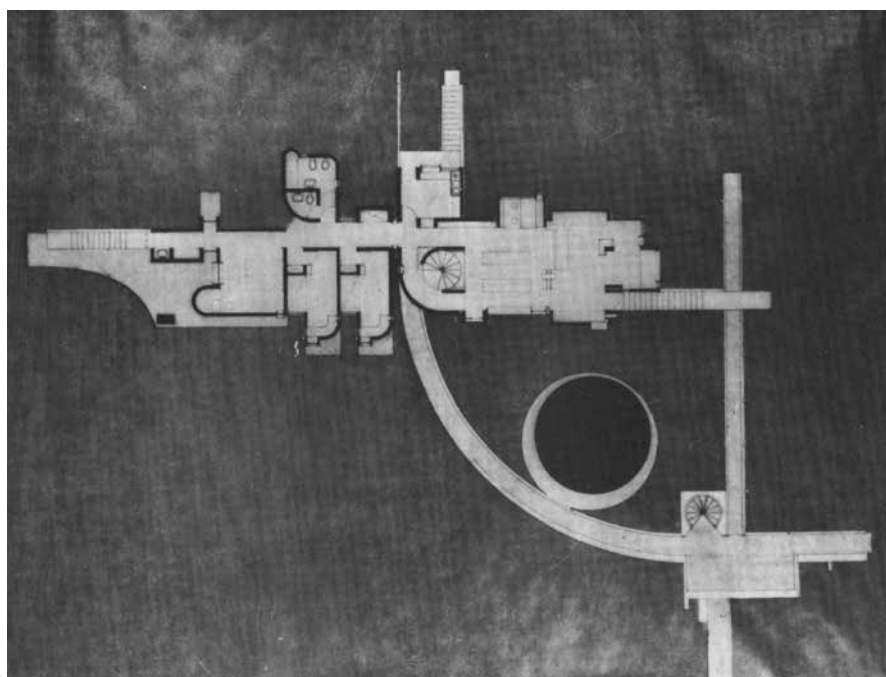
25. Vista del prospetto verso la Certosa d'Ema

L. SAVIOLI, STUDIO SAVIOLI, GALLUZZO (FI), 1968-1970

26. Vista dello studio



27

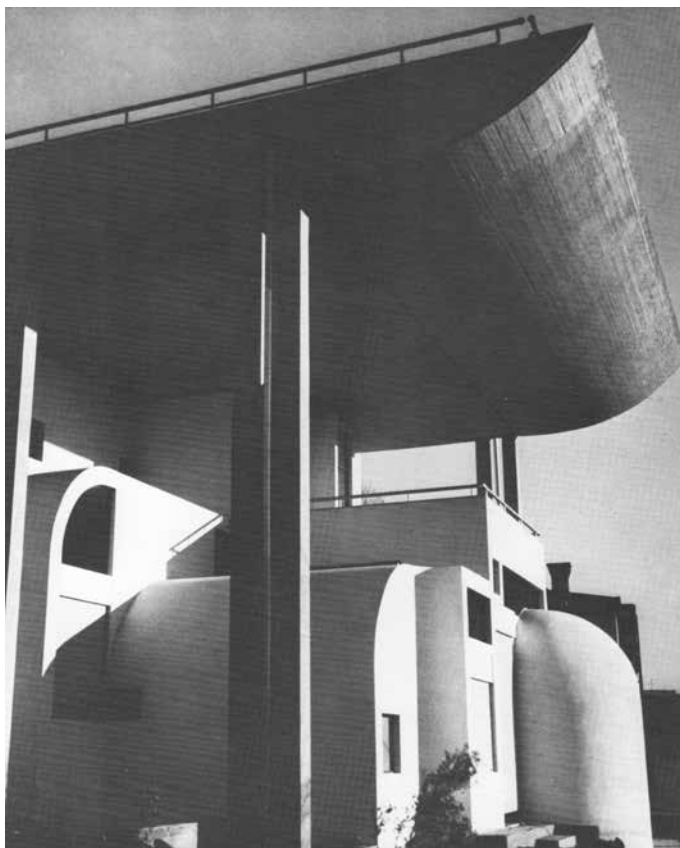


28

L. SAVIOLI, VILLA TADDEI, SAN DOMENICO (FI), 1964-1965

27. Vista esterna

28. Planimetria generale

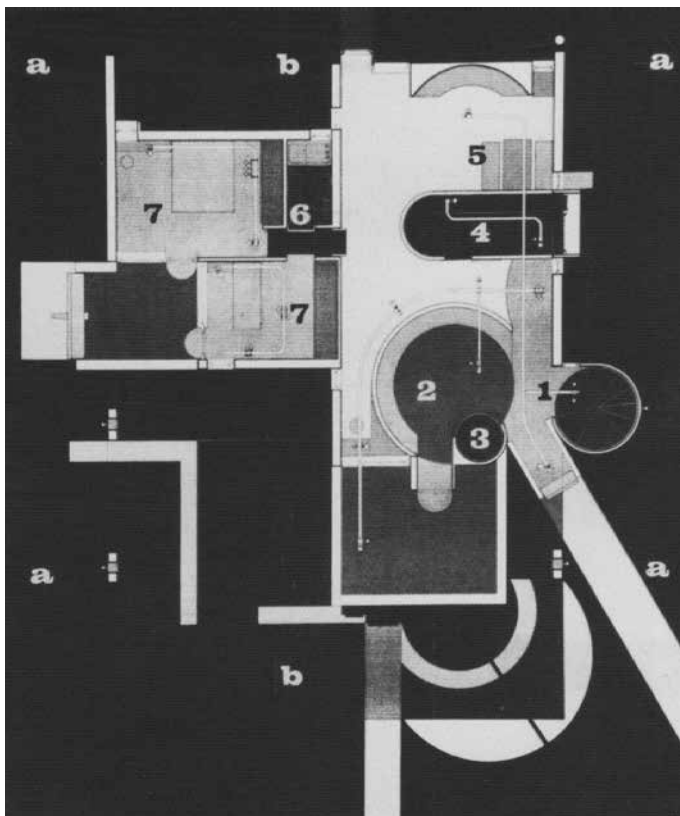


L. SAVIOLI (COLL. D. SANTI),
VILLA BAYON, SAN GAGGIO
(FI), 1965-1973

29. Vista della copertura

30. Planimetria generale

29



30

attingendo a temi e linguaggi appartenenti a momenti diversi della produzione corbusiana. L'edificio si presenta come un'aggregazione libera di volumi tenuti insieme dalla grande copertura che ricorda quella della cappella di Ronchamp. In questa occasione Savioli riprende lo studio eseguito nel 1965 della cellula per una casa minima, esposto alla mostra *La casa abitata* a Palazzo Strozzi, ispirato alla cella abitativa utilizzata da Le Corbusier come prototipo per l'unità-alloggio dell'*immeuble villas* nel padiglione dell'Esprit Nouveau.

Meno incisivi sono gli esiti della mostra di Aalto nell'ambiente toscano, che comunque possono essere rilevati nell'opera degli architetti della generazione successiva agli allievi di Michelucci, come Alfonso Stocchetti e Pierluigi Spadolini.

Nella chiesa di Santa Maria del Rosario a Ponsano (1961-1968), progettata da Stocchetti con l'architetto padre Angelo Polesello, lo spazio liturgico nasce come fusione dello spazio sacro michelucciano con quello aaltiano, il primo incentrato sull'idea del percorso e del movimento, il secondo scandito dalla modulazione della luce naturale. Il percorso che conduce verso l'altare è accompagnato da una gradazione ascendente determinata dalla variazione dell'intensità della luce, che nel punto culminante filtra dalla copertura verso il crocifisso. Come nelle chiesa delle Tre Croci a Imatra la luce si riflette sulle pareti bianche e sulle volte del soffitto.

L'immagine della chiesa di Stocchetti rimanda in maniera ben poco mediata al suo modello ispiratore.

Del ragionamento aaltiano Pierluigi Spadolini approfondisce gli aspetti tecnologici che riguardano le diverse possibilità di impiego dei materiali. Nel restauro della sede storica del Monte dei Paschi di Siena (1969-1973), previsto in più fasi, alcune soluzioni sono riconducibili a esperienze wrightiane e aaltiane.

Nel nuovo atrio, ricavato dalla ristrutturazione del fondaco, Spadolini addossa ad un angolo della Torre del Castellare una scala elicoidale in cemento armato e legno. Gurrieri, definisce questo intervento come "l'ultimo capolavoro dell'architettura organica in Italia"²⁵ e vede nello sviluppo architettonico della scala evocazioni del dinamismo spaziale del Guggenheim. Anche la soluzione di accostare il legno della nuova scala alla pietra della Torre può

25 F. Gurrieri, *La Sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte*, Le Monier, Siena, 1988, cit. p.170

essere letta come un sintomo dell'organicità dell'approccio spadoliniano. A fianco della scala, i due ambienti della sala studio e della sala delle conferenze si susseguono su livelli diversi. La prima, posizionata ad una quota superiore, è caratterizzata da una copertura in cemento armato modellata come un velario interrotto da una fila di lucernari, secondo un'immagine desunta dalla chiesa dell'Autostrada. Per la seconda invece Spadolini utilizza una controsoffittatura lignea dalla sezione mistilinea, di chiaro riferimento aaltiano.

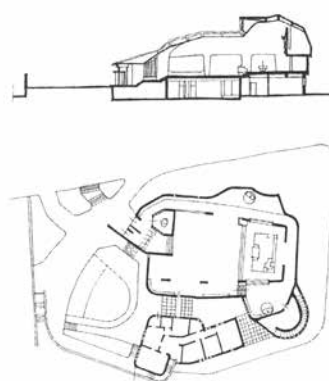
31



32



33



A. AALTO, CHIESA DELLE TRA CROCI, IMATRA, 1955

31. Vista esterna

A. STOCCHETTI (COLL. P. A. POLESSELLO), CHIESA DI SANTA MARIA DEL ROSARIO, PONZANO, EMPOLI (FI), 1961-1968

32. Vista esterna

33. Sezione e pianta



34



35



36

P. SPADOLINI, RESTAURO SEDE
STORICA DEL MONTE DEI PASCHI
DI SIENA, SIENA, 1968-1976

34. La sala conferenze, ex chiesa di San
Donato.

35. La copertura della sala studio.

36. La scala elicoidale e l'angolo della
torre

Una nota

Le mostre di architettura ideate da Ragghianti fanno parte del processo di ricostruzione culturale del Paese, nel quale la rifondazione delle arti e la loro divulgazione rappresentano un'opportunità di consapevolezza collettiva, ovvero un mezzo per il conseguimento e la conservazione della libertà. Nella fattispecie, all'architettura dei Maestri del Movimento Moderno si attribuisce un valore umanistico che si manifesta ora come ricerca di un contatto con la natura, ora come risposta alle istanze sociali, ora come attenzione alla vita del singolo individuo.

Inaugurato con successo dalla mostra di Frank Lloyd Wright, il progetto di Ragghianti perde di forza man mano che si realizza, complici la riduzione del programma generale e la dilatazione dei tempi tra una mostra e l'altra, ma anche l'impossibilità, da parte del critico lucchese, di esprimere attraverso le mostre la propria visione. La scelta di portare a Firenze nomi illustri dell'architettura internazionale comporta, del resto, l'inevitabile asservimento alle richieste di questi personaggi che difficilmente coincidono con gli obbiettivi pedagogici di Ragghianti.

La debolezza dei risultati si riflette, forse, nella stessa architettura realizzata a Firenze tra gli anni '50 e '60, che rilegge troppo spesso in maniera superficiale la lezione dei Maestri, al punto che è lecito chiedersi se questa lettura non sarebbe stata più profonda sotto la guida di quella che poteva trasformarsi in una vera e propria esegesi ragghiantiana dell'architettura moderna.

Certo è che gli architetti formati con Michelucci e che hanno potuto godere della sua eredità architettonica, dimostrano una maggiore autonomia critica e capacità di rielaborare i modelli stranieri rispetto agli architetti della seconda generazione, a conferma che il filtro operato dal maestro pistoiese ha reso più acuto lo sguardo dei suoi allievi diretti, salvandoli quantomeno dal collage stilistico che caratterizza invece la produzione dei colleghi più giovani.

Del resto, la pedissequa imitazione delle cifre stilistiche è un rischio comune tra gli architetti di ogni tempo: “Il pericolo più grave della nostra epoca - scrive Rogers in quegli anni - non è, almeno nel mondo occidentale (e pare ormai anche nell’orientale), quello del conformismo verso gli stili accademici contro i quali dovette combattere la nostra generazione dei Maestri, ma il conformismo modernistico”¹.

1 E. N. Rogers, *L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri*, 1956, in *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano, 1997, cit. p.149

APPENDICE DOCUMENTARIA

L'architettura dei Maestri nello sguardo degli architetti fiorentini

Durante la ricerca del materiale archivistico sono stati selezionati alcuni scritti, per la maggior parte inediti, in cui emerge il pensiero di alcuni architetti e professori fiorentini sull'architettura dei Maestri.

Il primo documento è un testo dattiloscritto di Edoardo Detti redatto in occasione della mostra di Wright e utilizzato per le lezioni del corso di caratteri dell'architettura moderna tenuto dal 1954 al 1964.

Nello scritto Detti attribuisce all'opera di Wright un ruolo fondamentale per la storia dell'architettura moderna grazie alla “sua formidabile continuità e coerenza”. In quanto opera di un genio essa costituisce un impulso all'evoluzione del pensiero architettonico a patto che non venga banalmente replicata. In linea con il pensiero di Ragghianti Detti vede nell'architettura di Wright un'opportunità di crescita culturale per la società.

Il secondo documento, scritto dopo la mostra fiorentina dedicata a Le Corbusier, consta di carte manoscritte contenenti riflessioni di Detti sulla complessità del pensiero del Le Corbusier architetto e urbanista, caratterizzato da una visione “etica e riformatrice della vita e del mondo” e uno spirito antiaccademico.

Negli appunti dattiloscritti per il corso di architettura degli interni del 1967, Leonardo Savioli associa la diffusione dell'opera di Wright all'apertura dell'orizzonte culturale dopo l'epoca fascista e racconta il difficile passaggio dalla lezione di Michelucci al fascino esercitato dal Maestro americano.

A conclusione è il discorso tenuto dal preside della Facoltà di Architettura Raffaello Fagnoni all'inaugurazione della mostra di Aalto nel quale l'opera dell'architetto finlandese è considerata un'architettura pregevole di umanità, fondata sulla “difesa dell'individuo” e sul “dialogo di solidarietà con la vita” ne diventavano i capisaldi.

Edoardo Detti. Appunti su Frank Lloyd Wright
Corso di Caratteri dell'architettura moderna
1954-1964, FD

Chi pone mente alle dimensioni di tempo durante il quale si è svolta fino ad oggi l'opera di F. L.W. e nel contempo osserva cosa rappresentino questi sessanta anni nella storia del vivere umano ha subito l'impressione del valore di quest'opera e di cosa significhi con la sua formidabile continuità e coerenza per la storia dell'architettura moderna.

Di fronte alle persistenti tendenze del pensiero moderno a serrare in schemi, a costringere in uniformità ciò che è espressione più originale e creativa, più preziosa del vivere umano, traducendo le istanze sociali ed economiche in un insieme di rigidi, categorici presupposti secondo i quali dovrebbe organizzarsi la società umana, al di fuori della libera volontà e dell'iniziativa individuale, Wright nella più alta forma poetica e attraverso il suo stile che è naturalmente manifestazione individua ed irripetibile, afferma una concezione "umana" dell'architettura, assolutamente libera, autonoma ed originale. Questa concezione non nasce affatto da una visione primordiale, naturalistica della vita e del mondo, non è antistorica o mitica, ma risponde nella forma più sorgiva e quindi poetica, e nel modo più aderente e cioè logico ai valori essenziali del mondo moderno, inteso nei termini del suo sviluppo attuale e del suo divenire. L'attualità della sua concezione, la sua larga e potente apertura creativa possono oggi considerarsi fra le manifestazioni storicamente più valide e feconde della potenzialità spirituale del nostro secolo.

Tormentosa è ancor oggi la ricerca delle basi di un radicale rinnovamento del linguaggio architettonico come espressione di un nuovo modo di sentire e vivere, in contrapposizione ad un mondo che in molti aspetti della sua struttura e del suo costume mantiene radicati gli istinti a riattaccarsi alle forme, alle concezioni, alle strutture del passato non storico, ma ideale e aprioristicamente costruito, al quale si dà il nome complessivo ed improprio di "tradizione".

La “tradizione” non è altro che una formula che proietta come esistenti e reali nel passato concezioni etiche, sociali ed economiche del presente, o meglio che troviamo nel presente come residui inerti e statici. Ecco perché l’architettura moderna si è trovata ad essere intrinsecamente collegata sia con le espressioni dei nuovi assetti sociali, sia con le previsioni degli sviluppi o progressi futuri dei sistemi sociali. In questa duplice situazione di “avanguardia”, l’architettura moderna (parliamo s’intende di quella che è stata ed è intimamente tale, e non si è limitata a semplificazioni od a rivestimenti con forme moderne di concetti e strutture di convenzione), non poteva che determinarsi in un’aspra e totale polemica, com’è di fatto avvenuto, non potendovi essere termini di conciliazione fra realtà radicalmente differenti e previsioni del futuro altrettanto differenti.

Il senso di questa connessione è stato presente in Wright fin dal suo esordio. Quando Wright stigmatizzava la “tradizione” (cioè la codificazione scolastica, accademica, vuota di ogni ricerca di rispondenza concreta fra architettura ed uomo, come uomo “naturale” e come uomo “storico”), contro l’astratto, vuoto e generico formalismo, contro ogni concezione aprioristica o autoritaria dell’architettura, lo fa socraticamente osservando che “siamo giunti alla conclusione che senza società organica non possiamo fare un’architettura organica”. Una contraddizione, in questo convinto assertore dell’ispirazione e della fantasia nella creazione architettonica? No, la contraddizione è soltanto apparente, in quanto Wright crede che la “società organica” non è un’astrazione o una aspirazione per il futuro, ma vive nella coscienza di coloro che se ne sono chiariti la necessità ideale e la aderenza pratica.

L’architettura concepita come “profezia”, mondo che per la prima volta espose agli italiani il compianto Persico, è una realtà che, manifestandosi come espressione dei concetti artistici ed etici novatori di Wright, si inserisce ed agisce nel mondo quale esso è, e concorre al suo sviluppo. L’architettura può diventare, così, nella concezione di W., anche la maggior leva del progresso umano: e ciò senza deprimere o stornare la sua validità artistica, in quanto è proprio l’architettura come arte, quale espressione totale della fantasia dell’uomo nuovo, che condiziona in coloro che ne fanno l’esperienza (vedendola o vivendola come abitatori) quel processo di liberazione e di sviluppo estetico e morale, che è o può essere il fermento vitale dei nuovi tempi. Questo concetto è così espresso da Wright: “È necessario che qualcosa si manifesti dall’intimo ed indichi un modo migliore per regolare

la vita, annunci un mondo secondo natura che, in primo luogo non tema la legge del divenire e la riconosca come legge di evoluzione necessaria ed imprescindibile”.

Gli scritti e i discorsi con i quali W. ha accompagnato la sua opera non sono manifesti, o riflessioni staccate dalla sua creazione: sono una integrazione di essa, e costituiscono un mezzo per comprendere la sua arte, quale essa riflette nei motivi ideali del suo pensiero e nelle giustificazioni che egli formula del suo fare architettonico.

In questo senso non si saprebbe distinguere fra le sue architetture questi scritti o discorsi, ispirati. Al lettore europeo questi scritti e discorsi possono apparire spesso o talvolta appesantiti dal tono biblico e quasi predicatorio. Ma questa difficoltà di aderire al particolarissimo carattere e piano psicologico di Wright non deve velare o impedire di riconoscere la limpidezza e la fermezza delle sue idee. Nella sua filosofia, se così si può chiamare l'impulso fornito dal sentimento tipico del suo protestantesimo rigoroso e ottimistico, che si proietta nell'interesse sociale, si condensa in una visione della vita intesa nella sua più grande pienezza ed interiorità, riferita agli stimoli eterni della natura come coscienza, e aderente al mondo moderno con tutti i suoi valori, attributi originali e forze, nettamente obbiettivanti nella loro fusione e nel loro valore, e quindi subordinati all'uomo. Niente affatto deificati, travolgenti e misteriosi, quali viceversa il tormentato misticizzante mondo moderno, subendoli, tende in tanti casi a sentirli. Questo altissimo e sereno senso dello sviluppo del vivere attraverso l'operare qualitativo dell'uomo, “c'è una sola fiducia degna e cioè la fiducia nella vita; la ferma fiducia che la vita è e che non la potete né imbrigliare né sconfiggere”, la sua incontrollabile fede nella forza assoluta dell'individualità umana creativa (“Dio non è altro che la vita come noi la conosciamo, la vita quotidiana”), costituisce il sostrato della concezione dell'Architettura organica.

Organico significa processo vitale come processo cosciente; il piano etico di questo concetto presuppone un continuo, incessante svolgersi della umana spiritualità mediante la contemplazione e l'azione. L'Architettura organica è il programma che comprende l'attività individua nell'ordine della società, che soddisfa le aspirazioni di libertà dell'uomo nel sempre crescente ampliamento dei suoi poteri, e si realizza e si esprime nell'architettura.

“Quello che noi chiamiamo Architettura organica non è un semplice concetto estetico, né un culto, né una moda, ma l'idea profonda di una nuova integrità della vita umana in cui arte, religione e scienza sono ((unità))”, scrive Wright.

“Architettura organica significa né più né meno società organica”.

Difficile è senza dubbio individuare le origine alle quali possano collegarsi la sua riflessione e i suoi determinanti anteriori della sua personalità. Wright è una personalità che comincia per molti aspetti con se stesso, veramente da principio. Per comprendere Wright sembra infatti opportuno considerarlo (come afferma lo Zevi) “l’ultimo e più grande rappresentante dello spirito pionieristico americano del secolo scorso”. Questo può orientare a rappresentarlo come una forza originaria, libera da ogni preconconcetto, legame e soggezione o convenzione culturalistica. Wright rappresenta una fra le più potenti e originali ribellioni del mondo non solo americano ai decadenti aspetti del “tradizionalismo” europeo, importato in America e trionfante a Chicago nel 18... . Gli stessi aspetti sociali della sua concezione architettonica e urbanistica, superano per il più profondo respiro di verità ogni altra definizione, anche le più rigorose, dogmatiche e apparentemente più logiche, dell’architettura, proprio per questa vivificante visione integrale dell’architettura come manifestazione diretta e fondamentale della vita e dello spirito.

L’originalità delle sue opere e delle sue convinzioni appare anche dal confronto che è spesso fatto, con altre espressioni dell’architettura contemporanea?

Le tendenze europee che si sogliono definire “funzionalistiche” e che furono nel loro primo affermarsi anche influenzate dalle realizzazioni del periodo architettonico wrightiano anteriore al 1910, ed ebbero poi esse medesime così largo influsso sull’architettura americana di questo mezzo secolo, sorgevano da una problematica più assillante e direttamente collegata.

(cubismo etc..)

Esse cercarono nel dogma della ragione un mezzo espressivo che doveva col rigore sistematico dei concetti, di assumere e comprendere nel significato del loro linguaggio i valori dell’esistenza e dell’organizzazione umana.

Uno stato di lucida e cosciente ricerca che percorrendo il piano della sua astrazione logica finisce per involversi nei termini assoluti della sua stessa conclusione.

Nel suo impulso potenziale, nella sua più nuda e originaria fertilità l’arte di Wright nasce senza dubbio da una concezione più umana e più solida schiettamente immediata e per così dire umanamente universale, non contingente della storia.

Nel rapporto per esempio fra architettura e i mezzi così caratteristici del processo espressivo dell'architettura moderna, Wright intendendo questi ultimi come lavoro, come materiali o come macchine, si riporta ad una attivazione più diretta e originale della capacità continuamente rinnovarsi dell'individuo (architetto) e rifiuta regole e tendenze estetiche generali e fissate che possano derivare da un metodo costruttivo o da una tecnica particolare, rivendicando invece la supremazia dello spirito umano sulla materia, sulla tecnica e sulla macchina. C'è in questo superamento di quel complesso d'inferiorità che tanto spesso sembra avvilire l'uomo moderno, trascinato da una specie di soggezione verso la potenza dei mezzi che egli stesso ha creato. È la polemica contro "la profezia macchinistica", come Egli la chiama, dei "funzionalisti" europei.

Rifiutando un programmatico e tipizzato impiego della prefabbricazione e dei mezzi costruttivi standardizzati, Wright considera la macchina come uno strumento né più né meno come una zappa e una cazzuola: "la macchina è l'artigiano senza cervello di un nuovo ordine sociale".

"La scienza da sola, senza l'applicazione pratica del lavoro, non può portarci ad una completa cultura".

È in sostanza una concezione della scienza come (sic)

Una considerazione approfondita della complessa figura spirituale di Wright, un'analisi che ne precisasse nettamente gli aspetti più validi, quelli cioè che della sua pluriforme attività possono essere considerati come valori ben distinti del suo pensiero e come contributi originali della nostra cultura, potrebbe essere indubbiamente interessante, ma si dimostra per ora difficile e forse prematura.

"Il vero intuito della sua opera esige un profondo studio, per la personalità dominante di Wright, presente in ogni sua opera ed è tutt'altro che semplice".
(Giedion)

(Zevi) "Si ha l'impressione di una personalità pluriforme, che supera ad ogni passo se stessa, che non si concede mai riposo di avere uno "stile"; un genio libero, senza timore di contraddirsi, pronto a lanciarsi a fondo in ogni ricerca del cui valore sia convinto, intento ad un febbrile sperimentalismo, aspirante sempre a una vita più ampia e ad un'architettura più intimamente e riccamente umana. Gli storici sono turbati da questa mente vulcanica che continuamente delude i tentativi di racchiuderla entro una semplice formula

critica”.

Gli ultimi capolavori di Wright dimostrano e comprovano i principali caratteri del suo pensiero e del suo contributo e integrando il ciclo della sua opera accertano la acquisita storicità della sua concezione architettonica. La indagine e la valorizzazione critica delle sue opere finora – specie nella parte più recente della sua produzione – episodiche e parziali potranno condurre ad una maggiore completezza dei risultati, ma indipendente da una valutazione intrinseca delle sue opere dovranno essere di decisiva chiarificazione e orientamento agli sviluppi della futura ricerca architettonica.

In questo senso, è bene subito dirlo, l’opera di Wright diversamente dall’esperienza delle correnti funzionalistiche non potrà costituire come l’archetipo dello stile del secolo e quindi come materia di imitazione, i suoi capolavori restano originali manifestazioni del suo genio e della sua grande individualità artistica, quanto piuttosto avrà ancora più potente influenza come concezione spaziale.

Se la critica potrà indagare con maggiore sicurezza le origini dirette, le influenze e le connessioni in questo grande periodo della storia dell’architettura che va dalla fine del secolo scorso ad oggi e potrà anche sollevarsi da quell’atmosfera polemica che ancora l’informa non tanto fra le diverse correnti ma soprattutto verso la incultura, la confusione dei concetti che seguono tutt’oggi nella maggior parte della produzione urbanistica e architettonica corrente, quando potrà adempiere a questa funzione chiarificatrice, si potrà accettare che l’opera di Wright, pur negli aspetti fenomenologici che la distinguono e la rendono tuttavia così discussa può legarsi con la completa giustificazione dei fatti al flusso principale della storia dell’architettura come espressione di periodi e che essa rappresenta l’impulso più potente della odierna evoluzione del pensiero architettonico.

“È perché il meglio dell’opera di Wright è profetico che è necessariamente fuori del nostro tempo: e appare straniero a quanti esultano della macchina e a quelli che si riattaccano pateticamente alle etichette culturali degli altri tempi”. Queste parole sono state scritte da Lewis Mumford nel 1926 ma in certo modo possono essere anche attuali.

La verità è che comunque si voglia osservarla l’opera di Wright non può essere veduta partendo da un determinato preconconcetto.

Edoardo Detti. Appunti su Le Corbusier

post 1963, fascicolo ms., FD

Le Corbusier uomo, il suo pensiero così sistematicamente manifestato, la sua opera di creatore hanno l'ampiezza di un corso storico.

Le C. ha viaggiato, veduto, osservato, pensato e lavorato sempre con la capacità di un distacco tra vicende, partecipazioni ed ambienti che lo condizionassero e lo ancorassero.

La sua osservazione è sempre una sintesi: rapida, essenziale, sintomatica.

Gli schizzi dei suoi giovanili viaggi, come quelli più recenti, colgono sempre grandi motivi: architettonici, urbanistici, formali, di ritmo, di movimento ai quali lega pensiero, visione e azione realizzatrice in una sintesi permanente, per costruire incessantemente una concezione etica e riformatrice della vita e del mondo, incisiva e precisa anche se soggettiva come è proprio dell'artista e del genio.

In questa enorme vastissima classificazione Egli si colloca al centro...

iniziando un suo grande discorso, diremmo, completamente autonomo.

Il suo interesse polemico, la sua ricerca e il suo istinto dottrinario non riducono mai né compromettono la sua coerenza missionaria, la sua appassionata proiezione verso questa concezione in un mondo moderno intesa in termini assoluti, integrali.

È la coscienza di agire in una realtà, la sua realtà, nella quale trova continuità, com'è stato osservato, l'affermazione teorica, il principio rigorosamente formulato dall'attività creativa, da quella di realizzazione.

“Un movimento di ampi raggi” (Ragghianti). “scavando in se stesso ad ogni occasione di vita e di emergenza interiore con uno spirito di verità e con una potenza di sonda che hanno rari confronti, presenta oggi a noi un poema il cui viaggio assomiglia, proprio, a quello che si compie nei poemi classici che coincidono con tutta la vita, e contengono una storia totale, l'esperienza della quale impegna ogni potere e capacità”- (Ragghianti).

La sua visione come abbiamo detto, si riferisce sempre ad un quadro, a un tutto, all'universo e la sua produzione e la sua creazione sono sempre riferite a questa sintesi.

[parti cancellate]

È una visione; è già la forma di un mondo nuovo: punto intono al quale costruisce attraverso l'esperienza e la ricerca di ogni grado, quanti essenziali, dettagli e strutture minori che si compongono in un tutto.

Tutta l'attività architettonica di Le Corbusier, dalla piccola casa alla villa – come cercheremo di dimostrare più tardi – al pensionato per studenti, all'immobile per appartamenti sono sempre particolari di un congegno più vasto a cui razionalmente ogni giorno fornisce una pietra e un contributo.

Né la sua coerenza, né la pervicace fedeltà ai suoi principi impediscono un continuo controllo e un adeguamento a rendere reale la concezione ideale “pochissime idee, enorme capacità di variazione, quali principi spesso astratti, infiniti espedienti nelle oggettivazioni... pochissimi motivi, illimitata gamma di accenti” (Zevi).

Se c'è una personalità che più propriamente può definirsi urbanista questi è Le Corbusier.

[parti cancellate]

Esordisce con la città per 3 milioni di abitanti nel 1922. I rapporti con le spinte creative adiacenti degli altri architetti razionalisti ci furono; basti ricordare i progetti di Mies van der Rohe all'Esposizione del November Gruppe di questi anni, come i blocchi lamellari di Gropius.

Se il dopo la 1^a guerra dalle tensioni di anni difficili stimola tentativi di formule nuove, la cui validità e vitalità ci appaiono ancora attuali, tuttavia in queste ricerche si concludono le esperienze spazio-temporali del Cubismo come di altri movimenti che tentano di trasmettere l'esperienza figurativa nell'Architettura.

Per quanto riguarda Le Corbusier, pare necessario in particolare ricordare il precedente di Tony Garnier nella cui opera, come osserva la Veronesi, si ritrovano molte di quelle idee che Le Corbusier porterà avanti (pilotis, tracciati stradali differenziati, tetti a giardino pensile, organizzazione modulare, ecc..)

La città per 3 milioni di abitanti forse è una visione quasi paradossale tanto è unitaria e rivoluzionaria. Città ideale dunque! Concezione affidata ad uno schema e che rappresenta, direbbe Bettini, il monumento razionale perché distaccata dal quadro di una società attuale nel suo divenire e quindi avulsa

dal processo di evoluzione della civiltà.

Ma Le Corbusier protesta che egli aderisce al presente e considera coloro che lo accusano di occuparsi dell'avvenire, di vivere già nel passato: ieri.

Ma il progetto di città per 3 milioni di abitanti è senza dubbio da attribuire anche al momento più acuto della battaglia contro l'accademismo ed è il tentativo di superare di un colpo la stessa polemica formale del razionalismo architettonico in un programma che elimina e intende risolvere aspetti economici, sociali, politici e strumentali.

Anche in questo aspetto centra la essenziale connessione che esiste o per lo meno che può esistere e non può essere esclusa, fra esigenza di ordine razionale visione formale della struttura e capacità operativa. Con ciò rifiutando ogni compromesso, ogni adattamento ma seguendo sulla logica inesorabile della sua mente cartesiana, la urgenza inequivocabile di una nuova realtà.

Pianta rettangolare: rigorosa geometria modulare: crescita della densità, dei mezzi di circolazione, delle superfici a giardino; affezione al centro; pista rapida più automobili; 3 sistemi sovrapposti di metro; aeroporto; 24 grattacieli di 60 piani per affari, alberghi e abitanti (1/2 milione).

Il resto isolati a struttura rigida con abitanti fissati (estensione prima del verde)

Il Plan Voisin (costruttore di automobili) del 1925 è la trasposizione della dottrina su un'ipotesi reale (per Parigi fu proposta prima del 1936).

La strada non sarà quella di New York e quando andrà a New York farà la straordinaria affermazione che quei grattacieli sono troppo piccoli, che dovrebbero essere immensi e a grande distanza l'uno dall'altro.

... "Cento volte ho pensato: New York è una catastrofe e 50 volte ho pensato: è una bella catastrofe".

Ma dell'America dirà, con tutte le riserve "Je trouve ici la réalité et elle me fait un bien profonde. La réalité, c'est la leçon d'Amérique qui donne a nos spéculations les plus hardies une certitude d'imminente naissance".

[...]

Wright che chiamerà questa specie di Architettura "da tavolo da disegno" che prevede un'umanità manifestata a macchina per una città fatta a macchina, trattata con estetiche fatte a macchina allo scopo di mantenere umani vantaggi quali l'elettricità, l'automobile, l'aereo, il telefono e la radio in mezzi di sistematico sfruttamento del genere umano, anziché di liberazione. Wright, l'altro genio a cavallo di due secoli, predica e progetta tra gli anni

‘20 e i ‘30; in aperta contrapposizione polemica ai razionalisti, alla città americana la sua Broadacre City città – non città – continua e diffusa nello spazio territoriale. Una struttura dilatata fusa con la campagna che nega la città artificiale sulla quale la metropolitana, la sopraelevata, i mezzi tecnici sono piuttosto dei grandi e disperati rimedi che delle invenzioni moderne giustamente applicate.

È la polemica degli opposti che si avvicinano.

Disprezzo per la città e la casa concepite come macchine, nell’equilibrio della formula LeCorbusieriana della “machine ad habiter”

In realtà tutti e due considerano la macchina come strumento e non come fine.

“Il mondo contemporaneo in piena crisi. Una civiltà che definiamo “pre-macchinistica” tenta di sbarrare la strada alla nuova società macchinistica”.

“Gli strumenti della produzione sono sempre stati nelle mani dell’uomo: oggi, radicalmente rinnovati e formidabili, sfuggono alla nostra stretta”.

I due grandi quasi usano le stesse parole.

Le C. prende ad esempio il piroscifo che egli considera come la prima tappa di un mondo organizzato con spirito nuovo. Questo per convincere ad una concezione di casa prodotta e inserita in una struttura urbana completamente nuova.

I suoi progetti di case sono legati fermamente a questa ricerca: un modulo perfetto, ripetibile, articolabile, integrabile, dove trasferisce – (?) “la machine ad habiter” il senso eterno, assumendo la intima essenza, la genialità della cosa autentica.

[...]

Ronchamp

L. C. non abbandonava la sua battaglia nè la formule e gli assunti del suo spirito razionale. Ma una nuova fase.

Una più vasta sintesi della forma, dove sembra prevalere l’esperienza figurativa e plastica in particolare del Maestro.

La sua forza creativa sembra arricchirsi, estendersi. si fa più complessa fino a Chandigarh in India.

Leonardo Savioli. Appunti per il Corso di Architettura degli Interni
Lezione sulla formazione di Savioli e sull'influenza dei Maestri e dei
movimenti artistici

14 Marzo 1967, fascicolo ds., FS

14 Marzo 1967, III Lezione

*Quasi sempre mi avviene, mentre preparo gli appunti, le note, i punti che mi
servono per le lezioni da svolgere a voi, di pensare spontaneamente a voi,
alla vostra situazione, e, cioè alla vostra possibilità, alla vostra necessità di
inserirvi in modo utile*

concreto

positivo

al dibattito della cultura urbanistica ed architettonica attuale

Quando, soprattutto, questo dibattito:

sia a livello di insegnamento (è così appunto dibattito

sia a livello professionale (“ “ “ dilatato

(contrastato e contrastante

(ricco e povero nello stesso tempo

(vivo, direi vivace, e pericoloso nello stesso

tempo

(fascinoso e insidioso nello stesso tempo

*E mi vien fatto, allora, di pensare, pensando a voi, di pensare a noi, anzi a
quello che siamo stati noi, noi della nostra generazione, a quello che è stato,
se c'è stato, l'inserimento*

il collocamento

l'inizio del dentro

*del dibattito culturale e urbanistico, architettonico delle persone della mia
generazione. Questo confronto, questo raffronto, questo paragone mi viene
indispensabile non per stabilire un confronto, un raffronto, un paragone,
a vantaggio o svantaggio, di superiorità o inferiorità mettiamo tra due
generazioni distanti tra loro*

(Generalmente questi paragoni si fanno a svantaggio delle generazioni

più giovani, per paternalismo, o a vantaggio per demagogia – a me non interessa né l'uno né l'altra delle posizioni – perché sono false ambedue), ma perché dovendo io parlare a voi, io, di una generazione differente; io, di una generazione differente che ha compiuto un certo tipo di sforzo con tutti i risultati negativi e positivi che ne sono derivati, a voi di una generazione differente che deve compiere un altro tipo di sforzo con tutti gli inevitabili risultati positivi e negativi che ne deriveranno.

Si cerchi da questo confronto la possibilità di eliminare

inutili sforzi

ed inutili errori

e facilitarvi, se ciò è possibile, l'inserimento nel dibattito culturale urbanistico ed architettonico generale.

Inserimento che mi sembra oggi estremamente più difficile di una volta.

Quando noi eravamo studenti (30 anni fa esatti) questo si è detto un'altra volta la cultura urbanistica architettonica era la cultura ad usum delfini: era limitata, scarsa, scelta, di poca entità, era cultura autarchica.

Era questo un grave svantaggio non c'è dubbio; ma di questo grave svantaggio noi giovani che volevamo vivere ad ogni costo, in un certo senso, vorrei dire traemmo vantaggio: ne facemmo, per così dire, necessità di vita.

Da una parte approfondimmo quel poco di cultura autarchica che era disponibile, le briciole disponibili.

Io ho parlato l'altra volta di Rosai e di Michelucci, che non sono tuttavia briciole, ma non vorrei essere stato frainteso. Non è che Rosai o Michelucci, o Morandi o Pagano, ci interessassero in modo particolarissimo: furono delle occasioni di incontri partecipi di una partecipazione attiva ai problemi culturali di allora.

D'altra parte proprio perché avevamo sete di approfondire i nostri problemi, ci proponemmo il problema degli antichi.

Non avendo di fronte a noi la possibilità di una cultura in orizzontale, facemmo lo sforzo di una cultura in verticale che ci veniva negata ma che non ci poteva essere negata.

Eravamo e fummo dei provinciali, è vero perché la cultura moderna era limitata e di provincia, ma eravamo e fummo consapevoli, coscienti:

delle origini da cui provenivamo

dalle radici dalle quali eravamo nati

dai tempi nei quali vivevamo

Eravamo collocati in un'area ristretta di spazio.

Ci sentivamo collocati in uno spessore a noi dilatato nel tempo.

Ci eravamo, per così dire, storicizzati parzialmente

*Si ignorava il punto dello spazio in cui si era collocati, perché eravamo
sapevamo il momento in cui appartenevamo.*

*Era già qualche cosa. Era un primo gradino. Avemmo, in un certo senso il
vantaggio, di inserirci gradualmente.*

*Quando finì la guerra il panorama orizzontale si aprì improvvisamente. Lo
spazio si spalancò improvvisamente. L'orizzonte culturale di fronte a noi
abituati al buio, si fece luminoso.*

*E cosa avvenne: avvenne una serie di fenomeni del tutto particolari, ma del
resto comprensibili.*

*Molti della nostra generazione rimasero abbagliati, bruciati da questo nuovo
spazio fisico.*

Altri intrapresero questo nuovo cammino in senso orizzontale che significava:

vedere oltre la nostra area

vedere oltre la nostra provincia

vedere oltre la nostra cerchia di mura

Ma consapevoli di un processo di storicizzazione

“ “ *processo di collocazione nel tempo*

“ “ *processo di ubicazione nella storia*

*volemmo e sapemmo collocare ogni punto orizzontale, per così dire nella sua
verticalità,*

panoramico nella sua profondità

geografico nella sua storicità.

*Quel processo così di storicizzazione che sapemmo fare nell'ambito della
nostra provincia, lo volemmo fare anche per ogni fenomeno, per ogni incontro
che volta volta ci veniva fatto fare fuori della nostra provincia.*

*Quando vedemmo, per esempio, per la prima volta Picasso (e passare da
Rosai, Morandi, intimista e provinciale era un passo geograficamente
estremamente difficile) fummo sconvolti, impressionati, entusiasti (io lo vidi
a Parigi nel 1945) ma lo sapemmo collocare nel suo punto dello spazio (nella
cultura francese cioè) e nel suo punto nel tempo.*

Dalle sue lontane origini dai negri

dai fenici

da Zurbaron

da Goya

da

da Lautrec

da Cézanne

Quando vedemmo per la prima volta Wright portato da Zevi in Italia (la mostra del 1950) e passare da Michelucci a Wright era un passo estremamente difficile tant'è vero che Michelucci allora ebbe il coraggio di scrivere di male di Wright, fummo sconvolti, impressionati, entusiasti altrettanto, ma lo volemmo collocare nel suo punto geografico

[nel suo punto] storico

dagli atzechi

ai giapponesi

ai pionieri americani agli ultimi architetti americani dell'800

E cioè ci abituiamo a fare un doppio tipo di sondaggio

di indagine

di operazione da studio

Volevamo cioè inserirci nel dibattito culturale in un duplice modo: nel tempo e nello spazio.

Nello spazio perché non volevamo rinunciare ad avere un quadro più generale del dibattito, nel tempo perché volevamo verificare in ogni punto di questo quadro di storicità.

Programma, metodo ambizioso, se volete, ma programma dal quale non potevamo fare a meno perché costituiva la nostra realtà

la nostra formazione

il nostro compito

la nostra natura

E può darsi, anzi ne sono convinto, che i risultati relativamente scarsi della nostra generazione (questo lo si deve riconoscere, io almeno lo riconosco): i risultati ritardati nel tempo di Michelucci (M. ha prodotto solo assai tardi le sue opere più complete)

i risultati limitati nella dimensione (lo stesso Scarpa ha prodotto degli ottimi stupendi esempi in un solo particolare settore)

i risultati interessanti ma contraddittori di Albini, Gardella, Quaroni (Albini passa dalla Triennale del '38 al Tesoro di Genova e Quaroni dalla scuola di Ivrea alle Barene e da questo al centro Direzionale di Torino) - Può darsi, dicevo, che questi ritardi

limitazioni

contraddizioni

siano dovuti proprio a questa complessa, sottile, lenta necessità di storicizzare

in orizzontale ed in verticale i vari campi operativi.

Quando allora io penso a voi, e pensando nei miei limiti di potervi essere utile ed eliminare sforzi inutili ed altrettanto inutili errori mi pongo una serie di domande

1/a domanda:

Voi vi trovate oggi per certi aspetti in condizione di grande vantaggio: avete cioè un quadro diretto ed immediato della diluita cultura contemporanea.

Non vivete nella provincia.

Ma che uso fate di questo ampio quadro?

Come vi muovete in questa amplissima area?

Io ho avuto occasione di fare ora solo una quindicina di colloqui. E mi sono reso conto di varii fenomeni, varii fenomeni che vanno sempre più accentuando (questi colloqui preliminari io li faccio ogni anno).

Si assiste per esempio che uno stesso studente operi con delle ipotesi di tipo razionalista al I°,

ipotesi di tipo neoplastico al II° anno.

Ipotesi di tipo informale al III° anno.

E poiché mi preoccupa seriamente le ipotesi che arrecherete al IV° anno mi domando su basi a quali ragioni vi immettete in queste alternative opposte?

E perché il professore ha una particolare tendenza, una particolare personalità? (questo del resto potrebbe essere anche un caso che proporrei: proporrei cioè la scuola come bottega).

È perché il tema, l'impostazione stessa del tema che vi condiziona in qualche modo? (Talvolta è il tema stesso, implicato per esempio in una sorte di implica talvolta la scelta).

È perché fatta un'esperienza, sentite la necessità di mutarla, di modificarla?

È un percorrere l'area culturale per una ponderata, premeditata, storicizzata adesione o è la libertà di fronte a infinite scelte che vi consente questa apparente libertà. Che vi permette di fare infinite.....il che non è scelta, il che non è libertà.

2/a domanda

Una volta fatta questa scelta, una volta assunta una di queste posizioni, di questi varii modi del dibattito culturale odierno così ampio, così ricco, così articolato, così vivo, anzi così vitale, anzi così vivace, siete in grado di storicizzarlo?

di vederne la precisa provenienza?

di vederne la precisa origine?

di vederne la precisa radice?

di vederne la sua storicità?

In sostanza di fronte al foglio bianco, e presto sarete di fronte al foglio bianco con un altro corso, che può individuarsi con un altro tema, che può condizionarvi, con un altro professore che anche non volendolo può condizionarvi, sarete in grado di fare questa doppia operazione da stadio in senso orizzontale e verticale?

Che collochi il vostro segno sul foglio bianco in concomitanza cosciente di quanto sta avvenendo oggi?

E che collochi il vostro segno sul foglio bianco in una certa prospettiva storica nel tempo?

Siete in grado, anzi, noi tutti siamo in grado di affermare, per esempio, parlando delle ricerche del gruppo Archigram, ricerche di estremo interesse, che queste hanno origine dalla situazione contestataria inglese, contro la situazione tradizionale e attuale, ma che hanno anche origine nelle ricerche lontane della Bauhaus, che hanno origine nelle avanguardie storiche russe di Tatlin e di Liscinsky, fino a finire nelle previsioni avveniristiche del Toung Garmur della fine dell'800 fino addirittura a Le Duc? E questo non per un dato di cultura che non mi interessa in se e per se.

E questo non per un dato per così dire filologico che non mi interessa in se e per se, quanto per una volontà di

arricchimento

ispessimento

sostanzamento

Quanto della volontà di aver più forza

più efficacia

più durezza

più rendevolezza nell'operazione.

[...]

Raffaello Fagnoni. Discorso inaugurale per la mostra “L’Opera di Alvar Aalto”

1966, fascicolo ds., FF

Signor Ambasciatore, Signor Presidente della Camera, Signor Ministro, Eccellenza Rev.ma, Signore, Signori.

Parlo per assolvere l’incarico ben gradito di rappresentare qui il Rettore Magnifico dell’Università di Firenze, per portare il saluto di tutto il Senato Accademico e in particolare della Facoltà di Architettura che ho l’onore di presiedere. Vorrei manifestare ad Alvar Aalto il caldo, affettuoso compiacimento dei docenti fiorentini e degli studenti tutti per avere questa eccezionale occasione di incontrarsi con Lui e con la sua opera in una mostra così esauriente e riassuntiva che, per completezza e aggiornamento, supera, sia detto senza iattanea campanilistica, quella già così importante di Zurigo. Le storie dell’architettura contemporanea ricordano il 1933 per il congresso del CIAM e per la Carta d’Atene, molti ricordano ancora come, qui a Firenze, si svolgessero contemporaneamente le polemiche suscitate dal Concorso della Stazione; cioè per un nuovo linguaggio dell’architettura.

Ed è proprio intorno a quell’anno che si cominciò a conoscere il Sanatorio di Paimio; e il nome del giovane architetto finlandese Alvar Aalto cominciò a circolare anche fra noi suscitando interesse e consenso.

Da quegli anni la sua esperienza si è legata alle nostre; da allora egli ha insegnato cose che anche noi abbiamo creduto d’insegnare ai nostri allievi attraverso la lettura critica della sua opera, che si poneva all’avanguardia dell’età del razionalismo ed era insieme un’architettura schietta, disinvolta, ricca di umanità come se il linguaggio moderno non fosse il frutto di un controllo intellettuale, ma un istinto. A distanza di circa trent’anni Firenze onora oggi Alvar Aalto dedicandogli questa mostra a Palazzo Strozzi, che è la terza biennale d’architettura, salutandolo - in ordine di tempo dopo Wright e Le Corbusier – come uno dei massimi maestri della architettura contemporanea. La prima biennale fu infatti dedicata a Wright e la presenza fra noi del pioniere dell’architettura americana ebbe un commovente

significato e lasciò una profonda traccia affettiva e critica. La seconda, nel '63, riunì le opere di Le Corbusier pittore e scultore, accanto all'architetto: e fu la prima, se non la sola, interpretazione critica del linguaggio integrale del Maestro, dove la misura della vocazione artistica emergeva sull'attività di scrittore e di propagandista.

Forse neppure il nostro grande amico Aalto, qui presente fra noi, ha mai avuto occasione di ripercorrere una documentazione così ricca ed esatta della sua opera come quella che ora vedremo insieme a lui a Palazzo Strozzi. Infatti nei trentadue anni che separano le due date – il Congresso di Atene e la Mostra fiorentina – si svolge l'arco felice di una produzione che non conosce stanchezze.

Aalto esordì proprio con le mostre, con i padiglioni di esposizione: quindi gli è stato posto come tema, molte volte, di rappresentare il suo Paese, di interpretarne i caratteri essenziali. È avvenuto così che, nonostante l'intenzionalità del suo operare nel mondo artistico, Aalto e la Finlandia si identificano.

Certe caratteristiche sono venute in luce in quanto nelle Esposizioni Internazionali (ricordo quella del '39, alla vigilia della guerra mondiale) contrastavano felicemente il linguaggio sciolto, i suoi materiali naturali, la sua tecnica che non disdegnava la tradizione e il legno dei boschi della sua terra con l'ecllettismo classicheggiante di parecchi Paesi. Questo messaggio di civiltà, attraverso l'opera di Aalto, contribuì certamente al convergere sulla Finlandia della simpatia del mondo intero durante gli anni dolorosi della guerra, e dopo, negli anni della guerra fredda, quando la Finlandia solo attraverso la cultura, poteva far parte della civiltà occidentale.

Aalto è stato durante e dopo la guerra, l'interprete di questa cultura. Negli Stati Uniti, in Germania, in Austria, nella vicina Svezia, e possiamo dire ovunque, Aalto ha lasciato i segni di un messaggio in sostanza molto semplice, molto umano. Non c'è edificio da lui costruito che non eviti la forma chiusa, il cupo razionalismo, che non sia un canto spontaneo, una difesa dell'individuo, una forma aperta, un dialogo di solidarietà con la vita.

Con il consueto entusiasmo Aalto ha partecipato ora anche alla preparazione della mostra fiorentina: ne ha disegnato il manifesto, emblematico della sua ricerca formale; ha seguito il montaggio dei pannelli e delle foto che sono giunte dalla Finlandia, ha curato l'esecuzione e il restauro dei plastici. Fra essi il progetto del centro di Helsinki, intorno all'Avenue Mannerheim, al quale il Maestro finlandese dedica da anni le sue cure. L'inserimento degli

edifici moderni in un tessuto urbano di misura europea costituisce un ordine di problemi molto simili ai nostri. Perciò in chiusura a questa mostra di Aalto, il Seminario di Architettura di Firenze, in collaborazione con il comitato organizzatore, ha indetto un convegno nazionale sul tema: “Gli architetti moderni e l’incontro tra l’antico e il nuovo”. Si tratteranno i problemi ormai già lungamente dibattuti in Italia, ma non per questo meno preoccupanti.

Il riconoscimento da un lato delle esigenze vitali dell’architettura moderna autentica e della situazione sempre più dolorosa degli antichi centri in Italia, richiede un ulteriore dibattito con quelle forze della cultura e della critica, che possono storicizzare il giudizio sull’opera contemporanea – ma soprattutto con gli uomini che questo linguaggio hanno elaborato e prodotto, per registrare le loro esperienze e il loro impegno.

È per questo che, nel rinnovare ad Aalto l’invito ad essere ancora qui tra noi per discutere insieme, per portarci la luce umana della sua personalità, al Convegno, rivolgiamo a tutti, e in particolare ai giovani l’invito a ritrovarci a Palazzo Strozzi per discutere i nostri problemi sul vivo di una mostra che in modo così illuminante testimonia l’esperienza contemporanea.

Bibliografia

Scritti di C. L. Ragghianti

- C. L. RAGGHIANI, *Profezia dell'architettura*, in *La Critica d'arte*, Sansoni, Firenze 1936
- C. L. RAGGHIANI, *F. Algarotti e l'architettura "in funzione"*, in "Casabella" n.105, 1936, p.4 e segg.
- C. L. RAGGHIANI, *Note per l'analisi linguistica dell'architettura moderna*, in "Casabella" n.116, 1937, pp. 2-5
- C. L. RAGGHIANI, *Che cos'è l'urbanistica*, in "Casabella" n.166, 1941, pp. 2-5
- C. L. RAGGHIANI, *Miscellanea minore di critica d'arte*, Laterza, Bari 1946
- C. L. RAGGHIANI, *Commenti di critica d'arte*. Laterza, Bari 1946
- C. L. RAGGHIANI, *Ponte a Santa Trinita*, Vallecchi, Firenze 1948
- C. L. RAGGHIANI, *Catalogo della mostra dell'opera di Frank Lloyd Wright*, Studio Italiano di Storia dell'Arte, Firenze 1951
- C. L. RAGGHIANI, *Per una lettura di Wright*, in "Edilizia Moderna" n.47, Milano 1951, pp.17-28
- C. L. RAGGHIANI, *L'Arte e la critica*. Vallecchi, Firenze 1951
- C. L. RAGGHIANI, *Processo a Le Corbusier*, in *Notizie dal mondo*, in "seleArte" n.4, Società Olivetti, Ivrea 1953, pp.75-76
- C. L. RAGGHIANI, *La città dal passato al futuro*, in "seleArte" n.4, Società Olivetti, Ivrea 1953, pp.12-14
- C. L. RAGGHIANI, *I sassi di Matera*, in "seleArte" n.8, Società Olivetti, Ivrea 1953, pp.25-36
- C. L. RAGGHIANI, *Lecture di Wright*, in "Critica D'Arte" n.1, Vallecchi, Firenze, 1951, pp. 67-82, tavv.46-49
- C. L. RAGGHIANI, *Lecture di Wright 2*, in "Critica D'Arte" n. 4, Vallecchi, Firenze, 1954, pp.355-383, tavv. 248-277
- C. L. RAGGHIANI, *Gli architetti della rivoluzione*, in "seleArte" n.10, Società Olivetti, Ivrea 1954, pp. 11-21
- C. L. RAGGHIANI, *La torre in architettura*, in "seleArte" n.11, Società Olivetti, Ivrea 1954, pp. 5-15
- C. L. RAGGHIANI, *Pianificazione, urbanistica, architettura* in "Critica d'Arte" n. 9, Vallecchi, Firenze 1955, pp.256-260
- C. L. RAGGHIANI, *Pianificazione, urbanistica, architettura* in "L'Architettura" n. 3, Roma, 1955
- C. L. RAGGHIANI, *Il pungolo dell'arte*, Neri Pozza, Biblioteca di Cultura, Venezia, 1956
- C. L. RAGGHIANI, *La casa giapponese*, in "seleArte" n.22, Società Olivetti, Ivrea 1956, pp. 29
- C. L. RAGGHIANI, *Le Corbusier*, in "seleArte" n.22, Società Olivetti, Ivrea 1956, pp. 29
- C. L. RAGGHIANI, *Architettura ecclesiastica in Italia*, in "seleArte" n.28, Società Olivetti, Ivrea 1957, pp. 31-34
- C. L. RAGGHIANI, *Firenze, Sorgane e il piano regolatore*, in "seleArte" n.30, Società

- Olivetti, Ivrea 1957, pp. 59-65
- C. L. RAGGHIANI, *Antoni Gaudì*, in "seleArte" n.35, Società Olivetti, Ivrea 1958, pp. 12-23
- C. L. RAGGHIANI, *Frank Lloyd Wright*, in "seleArte" n.42, Società Olivetti, Ivrea 1959, pp. 3-14
- C. L. RAGGHIANI, *La crosèra de piazza di Carlo Scarpa*, in "Zodiac" n. 4, Ed. Comunità, Milano aprile 1959, p.128-147
- C. L. RAGGHIANI, *Auguste Perret*, in "seleArte" n.45, Società Olivetti, Ivrea 1960, pp. 32-47
- C. L. RAGGHIANI, *Disegno della liberazione italiana*, seconda edizione riveduta e accresciuta, Nistri-Lischi, Pisa, 1962
- C. L. RAGGHIANI, *L'architettura automatica*, in "seleArte" n.56, Società Olivetti, Ivrea 1962, pp. 27-35
- C. L. RAGGHIANI e J. CASSOU (a cura di), *L'opera di Le Corbusier*, catalogo della mostra, Palazzo Strozzi, novembre 1962- gennaio 1963, Firenze 1963.
- C. L. RAGGHIANI, *Le Corbusier a Firenze* in *L'Opera di Le Corbusier*, Firenze, 1963
- C. L. RAGGHIANI, *Tutto Le Corbusier*, in "seleArte" n.61, Società Olivetti, Ivrea 1963, pp. 56-64
- C. L. RAGGHIANI, *Le Corbusier a Firenze*, in "Zodiac" n.12, ottobre 1963, p.4-17
- C. L. RAGGHIANI, *Saluto a Le Corbusier*, in "La Nazione", Firenze, 3 febbraio 1963
- C. L. RAGGHIANI, *Figini e Pollini*, in "seleArte" n.67, Società Olivetti, Ivrea 1964, pp. 40-52
- C. L. RAGGHIANI, *Per una lettura di Alvar Aalto*, in *L'Opera di Alvar Aalto*, Edizioni Comunità, Milano 1965, pp.11-22
- C. L. RAGGHIANI, *L'Opera di Alvar Aalto*, in "seleArte" n.77-78, Ed. Olivetti, 1965, pp.52
- C. L. RAGGHIANI, *Nelle opere di Alvar Aalto razionalità e fede nell'uomo*, in *La Stampa*, Torino 14 novembre 1965, p.3
- C. L. RAGGHIANI, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Vallecchi, Firenze, 1973
- C. L. RAGGHIANI, *Arte, fare e vedere: dall'arte al museo*, UIA, Firenze, 1990
- C. L. RAGGHIANI, *Arti della visione. I. Cinema*. Einaudi, Torino 1975
- C. L. RAGGHIANI, *Filippo Brunelleschi. Un uomo un universo*, Vallecchi, Firenze 1977
- C. L. RAGGHIANI, *Alvar Aalto*, in "Critica d'Arte" n.157-159, Vallecchi, Firenze 1978
- C. L. RAGGHIANI, *L'arte e la critica*, Vallecchi, Firenze 1980
- C. L. RAGGHIANI, *Arte essere vivente. Dal diario critico 1982*, Edizioni Pananti, Firenze, 1984
- C. L. RAGGHIANI, *La critica della forma ragione e storia di una scienza nuova*, Baglioni & Berner e Associati, Firenze 1986

Scritti su C. L. Ragghianti

- AA. VV. *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra, Lucca, Fondazione Ragghianti, novembre 1999- gennaio 2000, Edizioni Charta, Milano 2000.
- R. BRUNO (a cura di) *Ragghianti critico e politico*, FrancoAngeli, Milano 2004
- A. COSTA (a cura di) *Carlo L. Ragghianti: i critofilm d'arte*, Udine 1995
- V. LASALVIA, *I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca, 2006
- M.T. LEONI ZANOBINI (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti. Bibliografia degli scritti 1928-1990*, UIA, Firenze 1990.
- M. L. TESTI CRISTIANI, R. VARESE, M. T. ZANOBINI, *Un uomo, un universo. Antologia degli scritti*, Le Lettere, Firenze 2000

R. VARESE (a cura di) *Ommaggio a Ragghianti. Critica d'arte in atto. Il ruolo delle riviste in Italia*, UIA, Firenze 1997

A. ROSSARI, *Ragghianti e gli architetti*, in "LUK studi e attività della Fondazione Ragghianti", n. 16, gennaio 2010, pp.113-126

Scritti e articoli di riviste sulla mostra di F. L. Wright

AA.VV., *Frank Lloyd Wright a Fiesole cento anni dopo 1910-2010*, Ed. Giunti, Firenze 2010

G. C. ARGAN, *Per una mostra di Frank Lloyd Wright*, in *Progetto e destino*, il Saggiatore, Milano 1965, pp. 309-314

G. ASTENGO, *Frank Lloyd Wright in Italia*, in "Urbanistica XXI" n.7, 1951, pp. 57-60

F. CANALI, *La promozione della modernità : la stagione delle grandi mostre internazionali di architettura a Firenze: 1951: Frank Lloyd Wright : Sixty Years of Living Architecture ... e il contributo di Oskar Stonorov, di Carlo Ludovico Ragghianti e di Edoardo Detti*, in "Bollettino della Società di Studi fiorentini" n.21, Emmebi edizioni, Firenze 2012, pp.52-88

F. CANALI, *La promozione della Modernità: la stagione della grandi Mostre internazionali di architettura a Firenze. 1951: "Frank Lloyd Wright: Sixty years of living architecture". «Carissimo Bruno ... Carissimo Carlo»: il carteggio tra Carlo Ludovico Ragghianti e Bruno Zevi (1948 – 1951)*, in "Bollettino della Società di Studi fiorentini" n.18/19, Emmebi edizioni, Firenze 2010, pp. 162-177

G. DE CARLO, *Wright e l'Europa*, in "seleArte" n. 1, settembre-ottobre 1952, pp. 17-24

E. DETTI, *Broadacre City non è il risultato...*, testo dattiloscritto e manoscritto, FD

E. J. KAUFMANN, *Frank Lloyd Wright at the Strozzi*, in "Magazine of Art", n.44, maggio 1951, pp.190-92

G. K. KOENIG, *L'esperienza organica in Italia e la scuola fiorentina*, in "Casabella", n.337, 1969, pp. 8-17

G. N. FASOLA, *Wright a Firenze*, in "Panorama della città nuova" n.5, ottobre 1951, pp.11-20

I. INSOLERA, *Wright in Italia*, in "Comunità" n.118, aprile 1964

G. MICHELUCCI, *Un colloquio mancato*, in "Letteratura e Arti Contemporanee" n.11, settembre-ottobre 1951, pp.7-19

G. MICHELUCCI, *La natura, suggestione ed intuizione* in "Panorami della Nuova Città", ottobre 1951, cit. pp. 9-10

Mostra delle opere di Frank Lloyd Wright a Palazzo Strozzi, Firenze, in "Metron", n. 41-42, 1951, p.17-18

C. PANIZZI, *Cinquant'anni di architettura di Frank Lloyd Wright nella mostra di Palazzo Strozzi a Firenze*, luglio s.d., testo dattiloscritto, FD

P. G., *La mostra di Wright*, in "Architetti" n.8-9, giugno-agosto 1951, pp. 1-10

G. PICCARDI, *Frank Lloyd Wright*, in "Architetti", n.8-9, giugno-agosto 1951

Progetti e edifici recenti di Frank Lloyd Wright, in "Metron", n. 41-42, 1951, p.44-87

A. ROSSARI, *Sixty years of living architecture. La mostra di Frank Lloyd Wright a Firenze nel 1951*, in "LUK studi e attività della Fondazione Ragghianti", n. 4/5, gennaio-dicembre 2004, pp. 89-94

G. SAMONÀ, *Sull'architettura di Frank Lloyd Wright*, in "Metron", n. 41-42, 1951, p.35-43

A. STOCCHETTI, *La Mostra di Frank Lloyd Wright a Firenze. Un nuovo linguaggio architettonico*, in "Il giornale del pomeriggio", Napoli, 30.06.1951

F. L. WRIGHT, *Frank Lloyd Wright: sovranità dell'individuo*, in "Metron", n. 41-42, 1951, p.21-31

F. L. WRIGHT, *Messaggio all'Italia*, in "Metron", n. 41-42, 1951, p.19

B. ZEVI, *Messaggio a Frank Lloyd Wright*, in "Metron", n. 41-42, 1951, p.20

Scritti e articoli di riviste sulla mostra di Le Corbusier

- AA. VV. *Leonardo Savioli grafico e architetto* (catalogo mostra), Firenze, 1982, pp.48-51
- C. BELLI, L'architetto Le Corbusier assiste smarrito alla celebrazione delle proprie onoranze, in *Il Tempo*, 6 febbraio 1963
- S. BINDI, *Il profeta dell'architettura moderna è tornato a Firenze dopo cinquantasei anni*, in "Il Telegrafo", 6 febbraio 1963
- L. BORGESE, *Le Corbusier ottimista per forza*, in "Corriere della sera", 28 febbraio 1963
- L. BUDIGNA, *Ha dato uno spirito alla materia*, in "La Settimana Incom illustrata", Milano, 24 febbraio 1963
- D. COURIR, *Le Corbusier ritorna a Firenze*, in "Il Resto del Carlino", 7 febbraio 1963
- A DELLA MASSÈA, *Una serrata sintesi dell'attività di Le Corbusier*, in "Il Piccolo", Trieste, 5 marzo 1963
- R. FEDERICI, L'«altro» Le Corbusier nella mostra di Firenze, in "Paese Sera", 13 febbraio 1963
- V. FOUGERE, *Tout Le Corbusier*, in "Nouvelles Littéraires", 28 febbraio 1963
- R. GATTAL, *Le Corbusier a Firenze*, in "La Nazione", 23 gennaio 1963
- S. GIANNELLI, *Classicità di Le Corbusier*, in "Il Popolo", 23 febbraio 1963
- G. K. KOENIG, *Architettura in Toscana, 1931-1968*, Torino, 1968, p.153
- G. LA PIRA, *Le Corbusier a Firenze: discorso del sindaco prof. Giorgio La Pira, in occasione dell'inaugurazione della mostra di Le Corbusier: Palazzo vecchio 6 febbraio 1963*, Giuntina, Firenze 1963
- M. LAZZERINI, *A Firenze mostra di Le Corbusier*, in "l'Unità", 6 febbraio 1963
- P. F. LISTRI, *Le Corbusier architetto dell'uomo*, in "La Nazione", Firenze, 6 febbraio 1963
- P. F. LISTRI, *Il cammino di Le Corbusier*, in "La Nazione", Firenze, 7 febbraio 1963
- L. V. MASINI, *Entusiasmo a Firenze intorno a Le Corbusier*, in "Avanti", 7 febbraio 1963
- L. V. MASINI, *La mostra di Le Corbusier da domani a Palazzo Strozzi*, in "Avanti", 5 febbraio 1963
- L. V. MASINI, *La mostra di Palazzo Strozzi*, in "Avanti", 14 febbraio 1963
- L. V. MASINI, *Le Corbusier a Firenze*, in "La Biennale" n.49, 1963, pp.54-55
- L. V. MASINI, *Mostra dell'opera di Le Corbusier*, in "Comunità" n.108, marzo-aprile 1963, pp.46-48
- L. V. MASINI, *Una delle presenze più attive del nostro tempo*, in "Avanti", 14 febbraio 1963
- F. NENCINI, *Le Corbusier a Palazzo Strozzi*, in "Nazione Sera", 11 febbraio 1963
- M. NOCCHI, *Leonardo Savioli. Allestire arredare abitare*, Alinea, p.92-95
- M. NOVI, *Gli occhi di Le Corbusier*, in "Il Giornale del mattino", 15 febbraio 1963
- A. PARROCCHI, *La mano aperta di Le Corbusier*, in "La Nazione", Firenze, 3 giugno 1963
- L. M. PERSONÈ, *Le Corbusier ha fatto il ritratto di un'epoca*, in "Il Gazzettino", 20 febbraio 1963
- A. PICA, *La mostra di Le Corbusier da Parigi a Firenze*, in "Domus" n. 400, marzo 1963, p.6
- G. PICCINATO, *Metodologia di Le Corbusier*, in "Casabella Continuità", n.274, aprile 1963, pp. 16-20
- A. PODESTÀ, *Firenze rende omaggio a Le Corbusier matematico e poeta dell'architettura*, in "Il Secolo XIX", 6 febbraio 1963
- RED., *"Dico grazie alla città" Visita di Le Corbusier in Palazzo Vecchio*, in "La Nazione", 6 febbraio 1963
- RED., *Firenze onora Le Corbusier*, in "Il Popolo", Roma, 6 febbraio 1963
- RED., *Firenze rende omaggio all'estro di Le Corbusier*, in "Il giornale di Brescia", 5 febbraio 1963
- RED., *Inaugurata stamani a Firenze la grande mostra di Le Corbusier*, in "Nazione Sera", 6 febbraio 1963
- RED., *La mostra di Le Corbusier a Firenze*, in "Abitare" n.17, 1973
- RED., *La mostra di Le Corbusier è stata inaugurata in Palazzo Strozzi*, in "Giornale del mattino", 7 febbraio 1963

- RED., *Le Corbusier da Palazzo Vecchio saluta la Firenze di Giotto*, in "Giornale del mattino", 6 febbraio 1963
- RED., *"Le Corbusier -dice Michelucci- è uno degli ultimi uomini del Rinascimento*, in "Giornale del Mattino", 5 febbraio 1963
- RED., *Le Corbusier richiama la necessità di contenuti umani nell'architettura*, in "L'avvenire d'Italia", 6 febbraio 1963
- RED., *Oggi arriva Le Corbusier*, in "La Nazione", 5 febbraio 1963
- RED., *Pitture in cemento armato*, in "Vita", 7 marzo 1963
- RED., *Si apre la mostra di Le Corbusier*, in "Avanti", 6 febbraio 1963
- RED., *Sta per aprirsi a Firenze la mostra dedicata a Le Corbusier*, in "Il Piccolo", 25 gennaio 1963
- RED., *Una "carta" per la città di domani*, in "Il Popolo", 7 febbraio 1963
- E. N. ROGERS, *Il sogno ad occhi aperti di Le Corbusier*, in "Casabella Continuità", n.274, aprile 1963, pp. 1-9
- A. SAMONÀ, *L'opera di Le Corbusier*, in "Casabella Continuità", n.274, aprile 1963, pp. 10-11
- A. SAMONÀ, *Attualità di Le Corbusier*, in "l'Unità", 9 febbraio 1963
- A. SAMONÀ, *L'ottimismo dell'ordine della «ricerca paziente»*, in "L'Unità", Roma, 9 marzo 1963
- G. SAMONÀ, *Relazione ufficiale in occasione della mostra dell'opera di Le Corbusier*, Firenze 6 febbraio 1963, in "Casabella Continuità", n.274, aprile 1963, pp. 12-15
- P. SANPAOLESI, *Architetto della città moderna*, in "La Nazione", 6 marzo 1963
- L. SAVIOLI, D. SANTI, R. VERNUCCIO, *Allestimento mostre di Le Corbusier e de L'oggetto moderno*, relazione per Concorsi regionale In-Arch, 1964, AS
- L. SAVIOLI, D. SANTI, *Problemi di architettura contemporanea. L'architettura delle gallerie d'arte moderna*, G&G, Firenze 1972, p.259
- G. SCIORTINO, *Le Corbusier*, in "La Fiera Letteraria", 3 marzo 1963
- M. TALAMONA (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, Electa, Milano, 2012
- M. TALLI, *Le Corbusier da domani a Firenze*, in "il Paese Sera", 5 febbraio 1963
- M. TALLI, *Le Corbusier parla a Firenze della sua opera*, in "Paese Sera", 6 febbraio 1963
- E. TADINI, *L'abitazione sarà l'industria base del futuro*, in "Successo", marzo 1963
- L. VIGNALI, *Le Corbusier a Firenze*, in "L'avvenire d'Italia", 7 febbraio 1963
- B. ZEVI, *Le Corbusier a Palazzo Strozzi*, n.458, in *Cronache di Architettura*, Laterza, Bari 1970, pp.32-37
- B. ZEVI, *I fulmini del predicatore*, in "L'Espresso", 17 febbraio 1963

Scritti e articoli di riviste mostra di Alvar Aalto

- L. BORGESE, *Aalto vuole un'architettura che torni alla misura umana*, in "Corriere della sera", 18 novembre 1965
- L. BORGESE, *Alvar Aalto lavora come un antico liutaio*, in "Corriere della sera", 20 novembre 1965
- F. BORSI, *Aalto il poeta dell'architettura*, in "Il Resto del Carlino", 16 novembre 1965
- F. BORSI, *L'Opera di Alvar Aalto*, in "La Nazione", 14 novembre 1965
- F. BORSI, *Il messaggio umano di Aalto*, in "Il Resto del Carlino", Bologna, 14 ottobre 1965
- F. BORSI, *Vedremo il progetto del centro di Helsinki*, in "La Nazione", Firenze, 8 ottobre 1965
- F. CAMPATELLI, *Alvar Aalto*, in "Politica", 15 gennaio 1966
- L. CARLUCCIO, *L'architetto poeta del grande Nord*, in "Nuova Gazzetta del Popolo della domenica", 14 novembre 1965
- M. FAGIOLO, *Aalto la mostra a Firenze*, in "Linea e struttura" n.1, 1966
- R. FAGNONI, *Aalto ambasciatore della Finlandia*, testo dattiloscritto, FF
- R. FAGNONI, *Umanità e poesia in Alvar Aalto*, in "Civiltà delle macchine" n.16, 1966

- M. L. GENGARO, *La mostra dell'architettura di Aalto a Firenze*, in "Humanitas" XXI, Morcelliana, 1966, p.89
- S. GIANNELLI, *Architettura di Aalto, un esempio di civiltà*, in "Il Popolo", 2 dicembre 1965
- E. GIANOTTI, *Alvar Aalto a Palazzo Strozzi: un continuo riflusso tra l'uomo e la natura*, in "Edilizia", Torino 31 dicembre 1965
- W. LATTES, *Una grande mostra dell'opera di Aalto*, in "Giornale del mattino", 14 novembre 1965
- W. LATTES, *L'architettura di Aalto ha sempre cercato gli altri*, in "Giornale del mattino", 15 novembre 1965
- W. LATTES, *Articolo su Aalto suscita polemiche*, in "Giornale del mattino", 19 novembre 1965
- P. F. LISTRI, *Alvar Aalto visto da Ragghianti*, in "La Fiera letteraria", 17 ottobre 1965
- P. F. LISTRI, *Un architetto poeta*, in "Libertà", Piacenza, 1 ottobre 1965
- P. F. LISTRI, *La mostra di Alvar Aalto a Palazzo Strozzi*, in "Il Giornale d'Italia", 2-3 dicembre 1965
- A. MENDINI, *L'opera di Alvar Aalto*, in "Casabella" n.299, novembre 1965
- F. MENNA, *Incontro a palazzo Strozzi con l'architetto Alvar Aalto*, in "Il Mattino", 14 novembre 1965
- F. MENNA, *Aalto a Palazzo Strozzi*, in "La Fiera Letteraria", 28 novembre 1965
- L. MOSSO, *Lecture di Aalto*, in "Critica d'Arte" n.75, novembre 1965, p. 9-34
- D. MOROSINI, *Aperta a Firenze la grande mostra dell'architetto Aalto*, in "Paese sera", 15 novembre 1965
- L. MOSSO (a cura di), *L'opera di Alvar Aalto*, Edizioni Comunità, Milano, 1965
- C. P., *Immenso il contributo di Aalto alla civiltà*, in "Giornale del Mattino", 10 gennaio 1966
- G. P., *Il centro di Helsinki sarà esposto a Firenze*, in "Il giornale d'Italia", Roma, 18 settembre 1965
- R. P., *L'architettura funzionale*, in "Il Resto del Carlino", Bologna, 21 settembre 1965
- L. PAPI, *Intervista con Aalto*, in "La Nazione", 10 novembre 1965
- L. M. PERSONÈ, *Alvar Aalto architetto di un nuovo umanesimo*, in "Il Gazzettino", 17 novembre 1965
- L. M. PERSONÈ, *L'architettura e l'uomo*, in "Stampa sera", 19 novembre 1965
- A. PICA, *La mostra di Alvar Aalto a Firenze*, in "Domus", n.435, febbraio 1966
- A. PODESTÀ, *Significato attuale di Alvar Aalto architetto della "scala umana"*, in "Il Secolo XIX", 17 novembre 1965
- RED., *A Palazzo Strozzi tutta l'opera di Alvar Aalto*, in "Toscana notizie", novembre 1965
- RED., *A Palazzo Strozzi tutta l'opera di Alvar Aalto*, in "Toscana notizie", Firenze, ottobre 1965
- RED., *Case come onde nel verde*, in "Nazione sera", 29 novembre 1965
- RED., *Eccezionale mostra di Alvar Aalto a Firenze*, in "Italia notizie", lancio ordinario n.54, 19 settembre 1965
- RED., *Grande mostra di Aalto a novembre in Palazzo Strozzi*, in "Nazione Sera", 16 settembre 1965
- RED., *Inaugurata dal presidente della camera la mostra dell'architetto Alvar Aalto*, in "La Nazione", 15 novembre 1965
- RED., *L'architettura di Alvar Aalto in una mostra a Palazzo Strozzi*, in "La Nazione", 30 ottobre 1965
- RED., *L'opera di Alvar Aalto in una mostra a Palazzo Strozzi*, in "Giornale del mattino", Firenze, 17 settembre 1965
- RED., *L'opera di Alvar Aalto in una mostra a Palazzo Strozzi*, in "Toscana notizie", Firenze, Palazzo Strozzi, settembre 1965
- RED., *Opera di Alvar Aalto, Firenze, Palazzo Strozzi*, in "L'Architettura cronache e storia", n.124, 1966
- RED., *Rimarrà unica la mostra fiorentina di Aalto*, in "Giornale del mattino", 21 novembre 1965
- RED., *Tutta l'opera di Alvar Aalto*, in "Nazione sera", 13 novembre 1965

- RED., *Un'architettura per l'uomo nuovo*, in "Avanti", 17 novembre 1965
 R. RICCHI, *Alvar Aalto: un nuovo equilibrio*, in "Il Ponte" n.11, dicembre 1965
 A. SAMONÀ, *Le contraddizioni di Alvar Aalto*, in "Rinascita", 11 dicembre 1965
 M. VALSECCHI, *Crea case che vivono come alberi*, in "Il Giorno", 17 novembre 1965
 G. VISENTINI, *L'opera di Alvar Aalto in una mostra a Firenze*, in "Il Messaggero", 16 novembre 1965
 B. ZEVI, *La mostra di Aalto a Palazzo Strozzi*, n.604, in *Cronache di Architettura*, Laterza, Bari 1970, pp.102-105
 B. ZEVI, *Buon disegno cattivo architetto*, in "L'Espresso", 25 luglio 1965
 B. ZEVI, *I bei disegni non servono più*, in "L'Espresso", 15 agosto 1965
 B. ZEVI, *il Finlandese di Palazzo Strozzi*, in "L'Espresso", 28 novembre 1965
 B. ZEVI, *Il Pennello sedativo di Alvar Aalto*, in "L'Espresso", 25 aprile 1971

I Maestri del Movimento Moderno in rapporto all'architettura italiana

- G. C. ARGAN, *Introduzione a Frank Lloyd Wright*, in "Metron", n.18, Ed. sandron, Roma, 1947
 A. BELLUZZI, C. CONFORTI, *Architettura italiana 1944-1994*, Laterza, Bari 1994
 P. BELFIORE, *I Maestri del Movimento Moderno. Bibliografia ragionata*, Dedalo libri, Bari 1979
 L. BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna. Il dopoguerra*, vol. 4, Laterza, Bari 1994
 F. DAL CO (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997
 G. DORFLES, *Architettura ambigue: dal neobarocco al postmoderno*, Dedalo, Bari 1981
 A. D'AURIA, *Architettura e arti applicate negli anni Cinquanta. La vicenda italiana*, Marsilio, Venezia 2012
 R. DE FUSCO, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Franco Angeli, 2003
 C. DE SETA, *L'architettura della modernità tra crisi e rinascite*, Bollati Boringhieri, Torino 2002
 F. FABBRIZZI, *La natura del Moderno*, Alinea, Firenze 2003
 A. GIANNETTI, L. MOLINARI, *Continuità e crisi. Ernesto Nathan Rogers e la cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra*, Alinea, Firenze 2010
 R. GIOLLI, *L'ultimo Wright*, in "Casabella" n.123, marzo 1938
 E. PERSICO, *Profezia dell'architettura*, in "Casabella" n.102-103, marzo 1938
 S. POLANO, M. MULAZZANI, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 2004
 P. PORTOGHESI, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Bari 1991
 E. N. ROGERS, *L'esperienza dell'architettura*, Skira, Milano 1988
 B. ZEVI, *Cronache di architettura*, Laterza, Bari 1971-1981
 B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1990
 B. ZEVI, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945

L'Architettura fiorentina

- AA.VV. *Mostra delle opere di Nello Baroni architetto, catalogo della mostra* (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 20-30 giugno 1959), con prefazione di G. Colacicchi, Tip. S.T.I.A.V, Firenze 1959
 A. BELLUZZI, C. CONFORTI, *Giovanni Michelucci. Catalogo delle opere*, Electa, Milano 1990
 F. BRUNETTI, *Leonardo Savioli architetto*, Edizioni Dedalo, Bari 1982

- R. BUTINI, *Giovanni Michelucci. Fotogrammi del museo*, Diabasis, Reggio Emilia 2007
- F. CAPANNI, *Architettura moderna a Fiesole*, Becocchi editore, Firenze 2003
- P. A. CETICA, F. GURRIERI, G. K. KOENIG, *Pierluigi Spadolini. Umanesimo: architettura e sistema*, Dedalo, Bari 1985
- E. DETTI, *Appunti del corso di Decorazione*, fascicoli ms. e ds., FD
- E. DETTI, *Che cosa ne pensa dell'architettura? Quali sono...*, Intervista n.i, s.d (post 1970), FD
- F. FABBRIZZI, *Opere e progetti di scuola fiorentina*, Alinea, Firenze 2008
- G. GOBBI, *Itinerari di Firenze Moderna*, Alinea, Firenze 1987
- E. GODOLI (a cura di), *Architettura del Novecento. La Toscana*, Polistampa, Firenze 2001
- F. GURRIERI (a cura di), *Pierluigi Spadolini. Umanesimo e tecnologia*, Electa, Milano 1988
- F. GURRIERI, *La Sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte*, Le Monier, Siena, 1988
- E. INSABATO, C. GHELLI, *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana*, Edifir, Firenze 2007
- G. K. KOENIG, *Architettura in Toscana 1931-1968*, ERI, Torino 1968
- G. K. KOENIG, *L'esperienza organica in Italia e la «scuola fiorentina»*, in «Casabella», n.337, 1969
- C. LISINI, *Figura, funzione e contesto in architettura: un' "altra" tradizione toscana*, tesi di Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica ed Urbana, Dipartimento di Progettazione Architettonica, Università degli Studi di Firenze, 2006
- C. LISINI, F. MUGNAI (a cura di), *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*, Diabasis, Parma, 2013
- C. LISINI, F. MUGNAI (a cura di), *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*, Archivio, Diabasis, Parma, 2013
- R. MANNO TOLU; L. V. MASINI, A. POLI, *Leonardo Savioli: il segno generatore di forma-spazio*, Edimond, 1995
- R. MASINI, *Riccardo Gizdulich. Le ragioni del luogo*, Edizioni Tassinari, Firenze, 2012
- G. MICHELUCCI, *La chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio – Molte cose prima oscure mi si sono chiarite o mi sono apparse nuove*, in "Chiesa e Quartiere", n.30/31, giugno-settembre 1964, pp. 25-32
- F. MUGNAI, *Edoardo Detti e Carlo Scarpa. Realismo e incanto*, Diabasis, Reggio Emilia 2010
- L. NIERI, *Arte e Architettura. L'esperienza teorica nell'opera di Leonardo Savioli*, Edifir, Firenze 2012
- M. NOCCHI, *Leonardo Savioli. Allestire, arredare, abitare*, Alinea, Firenze, 2008
- F. PRIVITERA, *Disegnare dialoghi, Esercizio della sezione e progetto nell'opera di Giovanni Michelucci*, Baldecchi & Vivaldi, Pontedera 2008
- L. RICCI, *Anonimo del XX secolo*, Il Saggiatore, 1962
- F. ROSSI PRODI, *Carattere dell'architettura toscana: il pensiero compositivo nella scuola di Firenze*, Officina, Roma 2003
- L. SAVIOLI, *Breve relazione*, Villa San Domenico, Fiesole, testo ds., FS
- C. VASIC VATOVEC, *Leonardo Ricci, architetto "esistenzialista"*, Ed. Edifir, Firenze 2005